# فن عربي

# هو... الوجود الواحد

على امتداد الوطن العربي الكبير، وفي كل بقاعه، وخارج حدوده، وفي كل مكان من العالم، بدأنا نلمس وجود فن تشكيلي عربي، يأخذ دوراً وأهمية، ويزداد سمعة وتأثيراً، يتلقاه الناس في كل أصقاع الأرض ويجدون فيه ما هو جدير بالاهتمام، وما يستحق التقدير، دليل نهضة للعرب، وبداية مخاض عربي جديد.

وارتبط النتاج الفني المعاصر بقضايا الأمة المصيرية، وعكس بصدق مشاكلها، والتزامه بقضايا هذا الشعب، يصور الآمال والآلام، ويقدم الحقائق بجرأة وإخلاص، في مرحلة يزداد فيها التآمر، وتبرز التحديات سافرة مهددة للوجود.

كأن في ازدياد التآمر ... حافزاً للفنان ليجيب ... بردّ فعل من لون وخط ومشاعر إنسانية ولغة حيّة متجددة، تسعى لاثبات الوجود، وتتحدى اقتلاع الإنسان من جذوره، ومن أرضه، تكشف عن وجود حضاري مستمر عبر كل الظروف والاخطار، وتواصل انساني بين الماضي والحاضر، هو حقيقة هذا الشعب ... يكشفها الفنّان لنا، ويمدّ مهاعبر نتاجه.

وتنبعث أصالة جديدة ... عبر الإبداع الجديد الذي يولد اليوم، ليبلور علاقة جدليّة بين الموروث والوافد والموجود، وحضوراً لشعب لا يغيب عن العطاء، يعكس نفسه عبر شخوص لها وجودها المتجدد كل زمان ومكان، وفي كل مرحلة وعصر.

ويزداد الفنّان العربيّ، عبر ذلك، صلة بالفنان الآخر، رغم تباعدهما الجسدي، وافتراقهما الماديّ بالحدود، وترحل صور اللوّحات عبر الآفاق وتتلاقى في قضيّة واحدة، معبّرة عن مصير مشترك، وإرث ثقافيّ يبعث ليولد ... وحدة لا انفصام لها ... وفنّاً هو الوجود العربي الواحد مكثفاً، معبراً عن قضيّة، هي هذا الوجود المهدّد ... الذي تبرزه الأعمال وتتحدّث عنه ... كي تنفيه وتتجاوزه، وهكذا يولد الفن العربي عبر مسيرة الآلام، ليلحم ما انقطع، ويبرز وجهاً مشرقاً من وجوه الابداع العربي للعالم، يخاطبه باللغة التي يفهم، ويقنعه باستحالة ... أن يخضع هذا الشعب طالما هو يملك، ما يملك الآن من وجود له هذا الاستمرار.

« الحياة التشكيلية »

# المدارس الفنية

## « دراسة تحليلية »

بقلم : طارق الشريف

اعتاد نقاد الفن والمؤرخون الذين يعالجون قضايا الفنون على استخدام كلمة ( مدرسة ) للدلالة على اعمال مجموعة متقاربة من الفنانين ، واستخدموا العديد من الكلمات التي اصبحت تكشف عن وجود عدد كبير من المدارس في تاريخ الفن ، واصبحت هذه المدارس شائعة جدا ومألوفة ، ولهذا تصور كثيرون بأن هذه التقسيمات والتسميات التي اطلقت على تجمعات الفنانين ، تحمل الدلالات الكافية التي تحدد هوية كل فنان ينتمي الى هذا التجمع ، وكافية لاعطاء القارىء التصور الواضح عن هذا الفنان ، وتقدم المعاني الدقيقة والمعبرة .

ولكن من الواضح ان هذه التقسيمات لاتملك ـ في كثير من الاحيان ـ الدقة الضرورية العلمية ، وذلك لانها عبارة عن اصطلاحات نقدية اطلقت على المدارس، في مرحلة معينة من تاريخ الفن ، كدلالة على تجمع فني، لتساعد على توضيح الفروق بين الفنانين ،واتجاهاتهم لكنها لاتقدم لنا كل ماهو مطلوب من النقاد ، ولانرى فيها مايكشف عن وضوح في التصنيف ، لانها اصبحت مع الزمن تدل على « شكل فني » منتزع من الظروف المختلفة التي ادت الى ظهور المدارس وتطورها ،ولهذا فهي لاتخضع للدقة العلمية التامة ، تبعا لتباين النقاد الفنيين في تصنيف المدارس والاتجاهات ووضع الفنانين ضمنها ، وتحديد هوية الفنان وانتمائه لمدرسة ما .

وقد ادى تطور النقد الفني الشكلي الذي يلح على اهمية الشكل في تحديد الانتماء لمدرسة او تيار الى عملية اعتبارية تضع كل الفنانين المتقاربين شكلا ضمن تيار واحد ، وبالتالي الى عدم فهم ان التيارات والمدارس الفنية ليست مجرد اشكال ، بل هي عبارة عن تجمعات فنية متباينة الاهداف والتي قد تكون شكلية او فنية محضة ، وقد تكون خلافا على المضمون الاجتماعي والسياسي ، وقد تكون خلافا على الموضوعات الى غير ذلك .

ولهذا فان فهم المدارس الفنية لايمكن عزله شكليا عن الظروف المختلفة الاجتماعية والفكرية ، ولاعن تطور الفن السابق له ،وعن الشروط الموضوعية التي أوجدت المدرسة ، والتي اسهمت في تطورها ضمن صيغة محددة .

لذا نستطيع القول بأن لكل مدرسة ظروفها المكونة واهدافها الخاصة ، ولكل فنان ضمن المدرسة شخصيته ، ولهذا يمكن ان ينتمي الفنان الى اكثر من مدرسة ، وينتقل من تيار لاخر ، وقد يملك الفنانون الكبار القدرة على جمع اكثر من اتجاه ، والانتماء لاكثر من تجربة ، نتيجة لعدم قدرة المدارس على فرض اطار محدد على فنان متميز .

وهذا يعني ان التصدي لمعاني كلمة ( مدرسة ) وتحليل مفهومها والبحث عن الاهداف المختلفة لها ، التي مرت بها عملية توزيع الفنانين لمدارس ، يساعدنا على تصور اهمية وجود ( مدارس ) وعلى السلبيات التي تحيط بوجودها ، وتجعلها عاجزة عن تقديم بعض الحقائق التي تنير طريق الناقد .

وهنا لابد لنا من ان نبدأ بتساؤل :

**ــ ماذا تعني كلمة ( مدرسة ) ، وكيف نشأت ، وتطورت عبر تاريخ الفن ، وكيف يتصور نقاد الفن اليوم هذا الشكل من التصنيف للوحات الفنية الى مدارس ؟!**

**ــ ان كلمة مدرسة تعني وجود مجموعة متقاربة من الفنانين ، قد اتفقوا على بعض القضايا الجوهرية ، وعبروا عنها ، واختلفوا عن غيرهم نتيجة لذلك ، لكنهم لايمثلون شكلا واحدا فنيا متماثلا تماما ، لانهم قد يختلفون حول بعض القضايا العرضية ، وان تقاربهم هذا في الامور الهامة يجعلهم ينتمون الى اسرة واحدة ، نطلق عليها اسم مدرسة .**

لهذا السبب ، يبدو لنا ان اهم قضية هي تحديد هذه الامور الهامة ، التي تبدو لنا متغيرة تغير النقاد واتجاهاتهم الفكرية ، او الفنية او الاجتماعية ، اذ قد يعتبر **احد النقاد ان الشكل الفني هو الشيء الهام لهذا يصنف الفنانين حسب « لغتهم التشكيلية » واساليبهم وهكذا قد يجمع بين فنانين مختلفين في موضوعاتهم ، وقد يذهب بعض النقاد الى ان الشيء الهام هو « الموضوع » وعندها يختلف الفنانون شكلا ضمن المدرسة ويتفقون في المواضيع ، وقد نرى بعض النقاد يولون المضمون الاهمية الاولى ، لهذا نرى التباين في المضمون مهما اختلف الشكل الفني ، وقد يكون في ( الموضوع ) ولهذا لانحس بوجود منطلق موحد لعملية التصنيف هذه ، وذلك كله يرجع الى الاختلاف القائم في عملية تحديد معنى الشيء الجوهري في العمل الفني .**

ويمكن ان يتوضح لنا هذا اذا رجعنا الى ( تاريخ الفن ) لندرس كيفية تطور كلمة ( مدرسة ) ، منذ نشوئها لاول مرة وحتى اليوم .

**لاشك في ان نشوء كلمة مدرسة فنية قد ارتبط بالصيغة التقليدية من التعليم الفني الذي نشأ في عصر النهضة ، فقد اصبح بعض الفنانين الهامين ينشئون**



كاهنة دلفي ... ميكلانجلو ... كلاسيكية متينة



العذراء لرافائيل ... كلاسيكية دقيقة

في محترفاتهم ( مدرسة ) فنية يتمرن طالب الفن فيها ويتعلم اسلوب استاذه ، ويعمل في بعض اللوحات معه، حتى يستقل عنه فيما بعد مكونا ( مدرسة ) اخرى وهكذا ارتبطت كلمة مدرسة بوجود معلم وتلامذة ينهجون نهج المعلم ـ الفنان ، ويتلقون اصول الفن وتقنياته عنه ، ولهذا ظهرت الاتجاهات التي ترجع معنى المدرسة الفنية الى اسلوب ما ينتقل من الفنان الى المريدين ، وهكذا عبرت الاتجاهات النقدية عن تعريفها للمدرسة على انها :

ـ « شكل فني من التعبير يجمع عددا من الفنانين في الاسلوب والمنهج ، نتيجة تأثرهم بفنان معين ، او بشكل معين من التعبير ، ابتكره فنان وحاول تلامذته تقليده ، او تقديم ماهو قريب منه » .

ولهذا سمي كثيرون ممن يتبعون تيارا مسبقا بأنهم ( مدرسيون ) ، ولهذا فالمدرسية منهج او نمط محدد من الصياغة يتبعه الفنانون .

وحين اراد النقاد تعريف [ الكلاسيكية ] ، وهي اول مدرسة ظهرت في عصر النهضة ، قالوا بأنها صياغة متينة للوحة ، واعتماد على قوة التعبير بالخط بشكل رئيسي ، وشكل من الحيادية في التعبير ، يجعل اللوحة عملا موضوعيا ، وقدرة على خلق التكوينات الهرمية الراسخة التي توحي بالمتانة .

**ومن الواضح ان هذا التعريف للكلاسيكية شكلي تماما ، يلح على اللغة الفنية ، وعلى الاسلوب الفني الذي عالج الفنان لوحته به .**

ويمكن ان ننظر الى اي مدرسة فنية من هذه الزاوية فنقول :

ـ « ان الرومانتيكية هي الحركة ضد السكون ، ورفض التكوينات الساكنة من اجل التكوينات الحركية، واعطاء اللون اهمية لاتقل عن الخط ، وهروب التعبير اللوني من جدود الخط المحدد للاشكال واستقلاله ، وتمرده الى متانة الخط وقوته ، بل اصبح عدم التحديد في الخط اكثر اهمية من التحديد » .

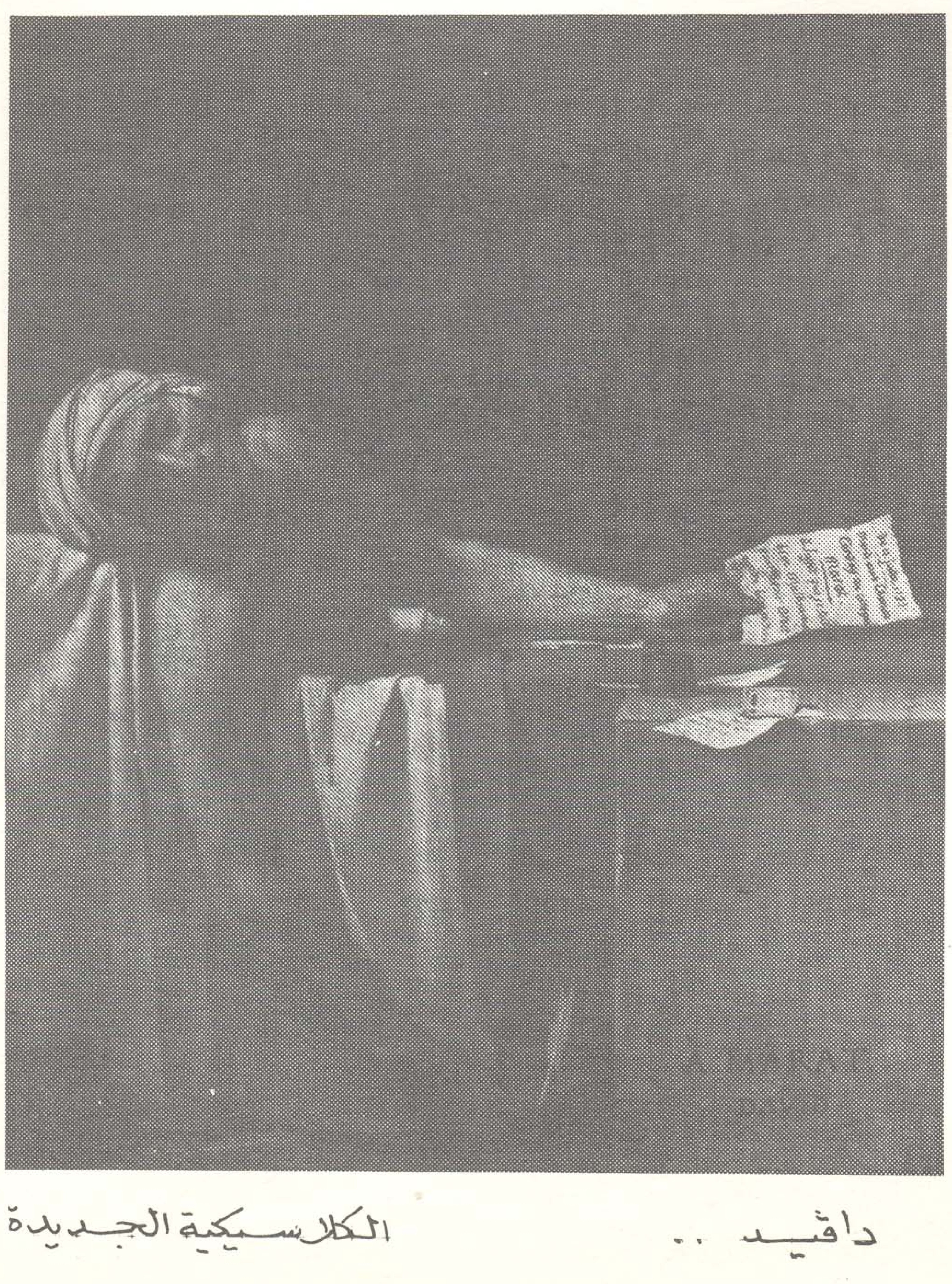
ولم يتحرر الفنان من الصياغات التقليدية مع الرومانتيكية ، بل يتحرر ايضا من الاطار الجامد الذي يجعل تعريف المدرسة ، عبارة عن لقاء بين فنانين على صياغة واحدة متماثلة تماما، ولهذا نرى المدرسة الفنية اصبحت تضم الفنانين المتباينين في صياغاتهم الفنية ، الذين يلتقون على هدف فكري يجمعهم ، ويتباينون في تفاصيل اللوحات والاعمال .

ومن هنا برزت الاتجاهات النقدية التي تقول بأن اهم مايميز المدارس الفنية هي انها عملية ثورية ، وتمرد من اتجاه فني على اخر .

والبحث عن بديل للمدرسة القائمة ، والمسيطرة، والتي تبنت شكلا من الفن وموضوعات ومضامين لم



بوسان ... عصر احياء الكلاسيكية




دافيد .. الكلاسيكية الجديدة

تعد مقبولة ، في عصر جديد له مسلماته ، وهكذا يرتبط التجديد بوجود مدارس ، وتأخذ هذه المدارس اهميتها من ظروف الواقع الجديدة التي تتبنى شكلا جديدا ثوريا من التعبير يرفض السائد ويبدله ، وهكذا تبدو المدرسة الفنية حصيلة من الافكار الثورية تجسدت في افكار ومضامين واشكال ، رافضة للموجود وداعية للتغيير .

**لهذا قال ( بودلير ) عن الرومانتيكية بأنها « الفن الجديد » ، وتحدث عن ( دولاكروا ) على انه الممثل لهذا التيار ، وان اللون عنده يفكر بذاته مستقلا عن الاشياء التي يكسوها .**

**كذلك قال ( هربرت ريد ) :**

**ـ « ان الالوان عند دولاكروا تتبع الحدس الشخصي فقط ويقويها الخيال » .**

لكن من الواضح ان انتقال الفن من الكلاسيكية الى الرومانتيكية ، لم يكن مجرد تبدل ثوري في الشكل الفني وحده ، كما يحلو لبعض النقاد ان يفسروا لنا تاريخ الفن على انه تطور لتاريخ الاشكال ، بل هي عملية ثورية كاملة لها جذورها في الواقع الاوربي ، بل كان عبارة عن تغيير كبير شامل له جوانبه السياسية والفكرية والفنية والاجتماعية .

وحتى نوضح هذه الفروق بدقة لابد لنا من ان نتحدث عن عدة امور هامة : ..



غوستاف مورو ... الرمزية



دوميه ... الواقعية

١ – ان الكلاسيكية التي يتحدث عنها النقد الفني دوما هي الكلاسيكية الاوربية ، التي اتت من كلمة Class الانكليزية التي تعني طبقة او التي تعني الطبقة او التي تعني الطبقة المتميزة ، فحين يقولون بالانكليزية he has a class فهم يعنون انه ينتمي الى طبقة متميزة ، وهي تشير لهذا السبب الى علية القوم ولهذا ارتبطت ، بمن جمع ثروة او ورث نبلا ، واصبحت تعني الفنان الاوربي المتميز الذي يملك الثروة الفنية ، ويعالج المواضيع النبيلة الاسطورية أو الدينية ، الملكية أو الارستقراطية ، فهي تدل كما يقولون على الفن الممتاز الذي ابدع من قبل الفنانين القدامى وأصبح مرجعا ومثلا أعلى يحتذى .

وبالتالي ، يعرف النقاد الكلاسيكية على أنها الفن الذي ولد في اليونان ، وورثها الرومان ، وأحياها عصر النهضة الاوربي ، ثم بعثت في أوربا في القرن الثامن عشر ، في عصور احياء الفنون بالعودة الى التراث اليوناني العريق .

ثانيا : ان الفن الرومانتيكي هو الفن الذي تمرد على الكلاسيكية نتيجة لولادة انسان جديد في أوربا بعد الثورة الفرنسية وحروب نابوليون ، هذا الانسان الجديد أعطى التعبير الفردي أهمية كبيرة ، نتيجة للتغيرات الاجتماعية التي تمت في القرن الثامن عشر ، ولا يمكن فصلها عن الثورة الفرنسية ، والتبدلات العميقة في المجتمع الاوربي التي تلتها ، وهي لهذا أعطت الفرد الاولوية ، لانه أصبح متحررا من كل القيود ، ويرى أن حريته وتمرده هي بالاعتماد على نفسه .

وهذا ما عبر عنه أحد النقاد حين قال :

« لقد فقد الفرد كل عون خارجي ، وأصبح معتمدا على ذاته ويبحث عن المعونة من ذاته » .

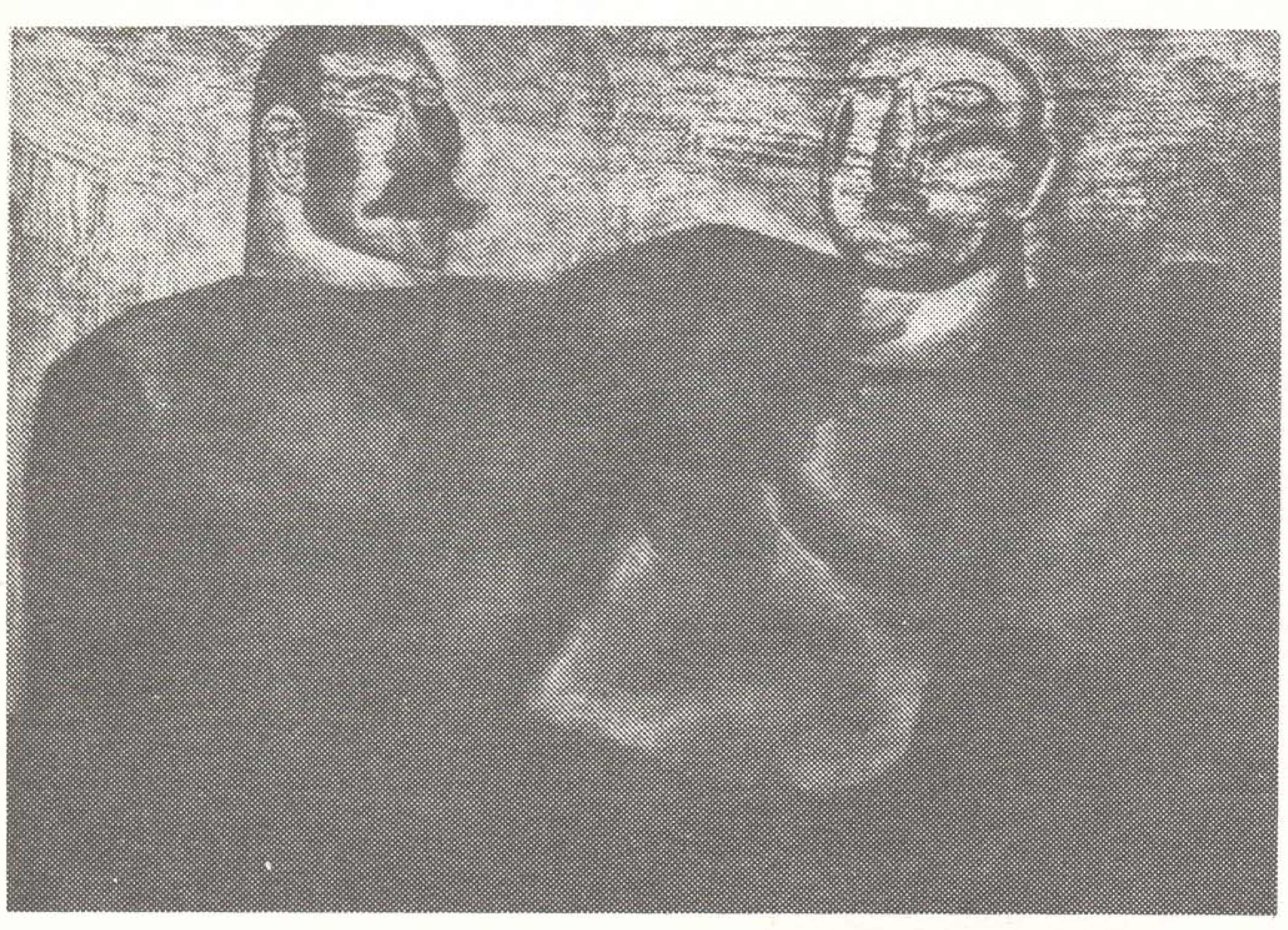
وهذه كلها محصلة لتغيرات فكرية وفلسفية تلح على الانسان ، وعلى التجربة، ولهذا زرع القرن التاسع عشر شكا في جميع القيم المتوارثة وبرز العقل الانتقادي ، وحمل الشك تهديما لكل القيم المتوارثة ، بل أصبح الجمال ذاتيا عند المفكرين ، ولم يعد يملك الموضوعية التي كانت سائدة ، واذا أضفنا الى ذلك ، النتائج التي توصلت اليها الثورة الفرنسية من هزيمة للطبقات الشعبية ، ونمو البرجوازية ، وما توصل اليه نابوليون من مهادنة مع الرجعية ، كل ذلك جعل الانسان يشك في كل شيء ، ويعتمد على نفسه وحدها، وهكذا بدأ الفنان يلجأ الى مكان يهرب اليه من واقع لا يحتمل ، لهذا قضى أيامه متنقلا ومستشرقا يبحث عن حلول أخرى خارج أوربة لتساعده على ايجاد عالم أكثر اشراقا ، أو فر الى أعماق ذاته يبحث فيها عن العون الذي يساعده على مواجهة أزمة المجتمع الذي يعيشه .



سيكيروس ... الواقعية المكسيكية



جاك لوفان ... الواقعية التعبيرية



بيرميك .. الواقعية الاشتراكية



اوتو ديكس ... الواقعية الالمانيـــة

**لهذا تبدو لنا أن النتائج الفنية الشكلية هي محصلة للاحداث ونتيجة للواقع ولهذا أوجد الفنان الاشكال الملائمة للظروف وهكذا تتولد أشكال التعبير الفنية ، نتيجة معاناة الفنان من واقع معين ، ومن ظروف يريد التعبير عن أزمته نتيجتها ، ولم يجد ما يساعده الا في صيغ جديدة وهكذا ابتكر هذه الصيغ وتمرد على القيم السائدة .**

**ثالثا : هذا يعني أن التحول الذي مرت به الحركة الفنية من ( الكلاسيكية ) الى الرومانتيكية هو تبدل كامل ثوري له جذوره في الواقع انعكس في أشكال التعبير ، وهذا التحول يشمل الموضوعات والاساليب الفنية ، والمضامين الجديدة ، وهكذا يمكن القول بأن كل مدرسة فنية هي عبارة عن (( مفهوم جديد للفن )) مغاير للمفهوم الآخر ، ولا يتوقف على الشكل وحده وذلك لان الفنانين الرومانتيكين الذين ولدوا في القرن التاسع مختلفون في أساليبهم الفنية ، لا تجمعهم صيغة واحدة مثل الكلاسيكيين ، ذلك لان الفردية التي نمت قد أعطت لكل فنان شخصية ضمن المدرسة ، ضمنت له استقلاله ، فهو يشارك المدرسة في أهدافها الثورية المتمردة على الماضي ، لكنه يستقل ضمن المدرسة بأسلوبه الخاص ، وهكذا نرى أن ( دولاكروا ) يختلف عن ( تورنر ) وقد يذهب بعض النقاد الى أن فهم الرومانتيكية قد اختلف بين الالماني ، والفرنسي ، والانكليزي ، وهكذا أصبحت الرومانتيكية تيارا يجمع عدة مدارس ، وفي كل مدرسة عدة فنانين .**

ومن هذه الاختلافات نشأت بعض النظريات التي تضع الفنان ضمن ( الرومانتيكية ) ، أو لا تضعه كما هي حال كتب كثيرة عن النقد لا تعترفا بأن ( دولاكروا ) نفسه هو أحد الرومانتيكيين ، وذلك لانه كان صديقا لهم ، وكان يلتقي مع كثير منهم ، لكنه لم يعبر عن الاهداف الرومانتيكية كما عبر عنها غيره ، ولا يمثلها التمثيل الدقيق ،وذلك لانهم ربطوا الرومانتيكية بشكل فني دقيق ، وهذا الربط بالشكل وحده يجعل النقد عاجزا عن فهم حقيقة هي ان التقاء الفنانين الرومانتيكيين لم يكن من أجل شكل فني موحد يقدمونه بقدر ماكان تمردا على الشكل الموجود لافساح المجال أمام أشكال جديدة ، تمكنهم من التعبير عن العوالم الداخلية ، أو العوالم البعيدة الشرقية ، لهذا أعطوا اللون الاهمية بدل الخط .

لكن هل تمرد الرومانتيكيون على الكلاسيكية لوحدهم ، أم أن ثمة تيارات أخرى كانت متمردة وأعطت حلولا أخرى .

**ان أهم تمرد عرفه الفن هو التمرد الذي قادته ( الواقعية ) ، والتي عبرت عن نفسها بصيغ مختلفة ، حسب الظروف المختلفة ، وكذلك تجربة فن (الباروك) الذي قدم حلولا أخرى متمردة على الكلاسيكية .**

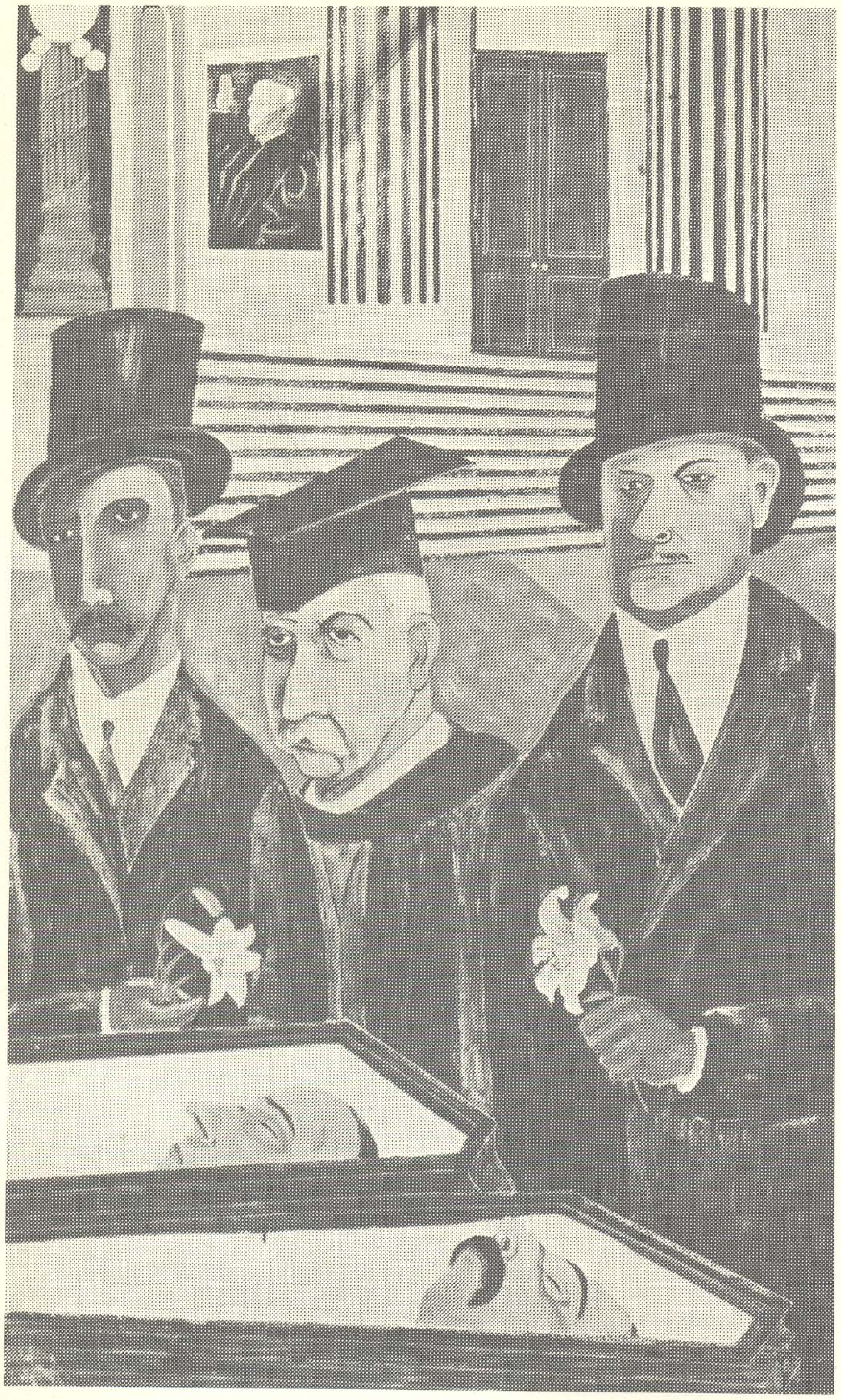
ان ( الباروك ) قدم لنا عدة صيغ مختلفة تماما عن الفن الكلاسيكي ذلك لان فن الباروك هو الفن الذي ضحى بكل شيء ليبرز العظمة ، والابهة ، ولهذا رفض هؤلاء الفنانين ـ ومنهم روبنز ـ الطريقة الكلاسيكية التي تهتم بالنسب المثالية ، والتناسق المثالي ، والتكوينات الهرمية واعادوا الاعتماد على الخيال والتعارض مع النسب المثالية عن طريق التضخيم في الحالة النفسية ، والحجوم والحركة ، ولم يختلفوا عن الكلاسيكية في موضوعاتهم الاسطورية والدينية ، وان اعتمدوا على التعقيد والمبالغة في الاشكال ، واستخدام اللولب والارابسك والكتلة المتحركة ،وهكذا افسحوا المجال أمام فن خاص له جذوره في شمالي أوربا ، ولهذا يبتعد عن الكلاسيكية التي ربطت الفن بالمثل الاعلى اليوناني التقليدي ، الذي يؤكد على التناسب الرياضي ، والتناسب هو صيغة متوسطة بين التضخيم والمبالغة ، وبين الرقة والرشاقة .

**ولعبت هذه المدرسة دورا كبيرالانها فتحت الطريق أمام ( الرومانتيكية ) وتمردها الذي اعتمد الخيال والعواطف ، وأمام ( الواقعية ) التي بدأت تأخذ أهمية في الفن منذ عام ( ١٤٢٠ ) في البلدان الشمالية ، فقد رسمت ( العذراء ) كفتاة قروية ليس لها أية صفة مثالية ، واختار ( بروغل ) شخوصه من الواقع ومن الطبقات الفقيرة ، وعند ( فان أيك ) تصبح العذراء عاملة بشعة ، والطفل على ركبتيها ناقص التغذية ، ومن ثم انتقل هذا الى ( كارأفاجيو ) في ( ايطاليا )الذي رسم المجدلية كامرأة فقيرة في غرفة عارية .**

**وهذا يعني أن الفن التشكيلي قد بدأ يحمل بعض الصفات الواقعية في الفن متمردا على ( الكلاسيكية ) من حيث اختيار الاشخاص على نحو أقرب للواقع ، وفقدت الميزات المثالية أهميتها تدريجيا .**

واذا انتقلنا الى القرن السابع عشر نجد أن ( رمبرانت ) قد جمع بين بعض ميزات فن ( الباروك )، التي ذكرناها ، لكنه كان أحد أهم الفنانين الذين قدموا لنا المواضيع الواقعية المأخوذة من الواقع ، ولقد رسم العجائز والشيوخ ليقدم عبرهم لغة فنية خاصة به ، متأثرا بالواقعية الهولندية ، والايطالية ، والالمانية ، وهكذا يصعب علينا أن نضع فنه ضمن تيار محدد تماما لانه قام بعملية تركيب بين باروك وواقعية مع نفحات من الغوص على العوالم الداخلية جعلته امام الرومانتيكية ، وهكذا يصعب علينا أن نضع فنانا مثل ( رمبرانت ) في أي اتجاه فني دون أن نغبنه حقه ، وهكذا نراه يجمع أكثر من تيار ويقدم أكثر من تعبير .

ومن الواضح أن ( الواقعية ) قد خضعت لتطور كبير لانها مثلت تمردا على ( الكلاسيكية ) كما هي حال الواقعية في القرن السابع عشر في هولندا ، وتمردا على



بن شان ... الواقعية الجديدة الامريكية

الرومانتيكية كما هي حال ( الواقعية ) في القرن التاسع عشر ، وأخذت معاني جديدة ومفاهيم مختلفة حسب الظروف التي أحاطت بها ، لهذا تختلف الواقعية الهولندية عن الفرنسية وعن الايطالية في الماضي ، وهي تختلف بين ( واقعية طبيعية ) كما هي الحال عند ( كوربيه ) أو ( واقعية اشتراكية ) كما هي حال الفن في الدول الاشتراكية بعد ثورة اوكتوبر الاشتراكية .

**ان ( الواقعية ) اذن كلمة لها عدة معاني لا يمكن حصرها ضمن مدرسة محددة الا في القرن التاسع عشر ، حين عرفها أحد النقاد :**

**ـ ان اللوحات التي رسمت قبل عام ( ١٨٤٨ ) ومع الرومانتيكية هي لوحات رسمت ( قبل الواقعية )، وما رسم بعد عام ( ١٨٧٠ ) ومع الانطباعية هي لوحات مابعد الواقعية ؟!**

وبالتالي حدد ( الواقعية ) على أنها ما أنتج من أعمال بين هذين التاريخين .

لكن دراسة ( الواقعية ) دراسة أكثر علمية تجعلنا نذهب الى أن الواقعية هي الفن الذي انتشر مع صعود البورجوازية ، وعبر عن الارتباط بهذه الحياة ، ونقدها وتعريتها ، وهذا ماحدث في القرن الخامس عشر في الشمال الاوربي ، وفي القرن السابع عشر في هولندا وفي القرن التاسع عشر في فرانسا ، وكانت تدعو الى الارتباط بالواقع وبالتالي رفضت ( الاستشراق ) أو الهروب ، ولهذا يبدو الفن الواقعي هو التمرد على الكلاسيكية والرومانتيكية ، ولكن ثمة تعريفات للواقعية كمدرسة فنية ترتبط بالقرن العشرين .

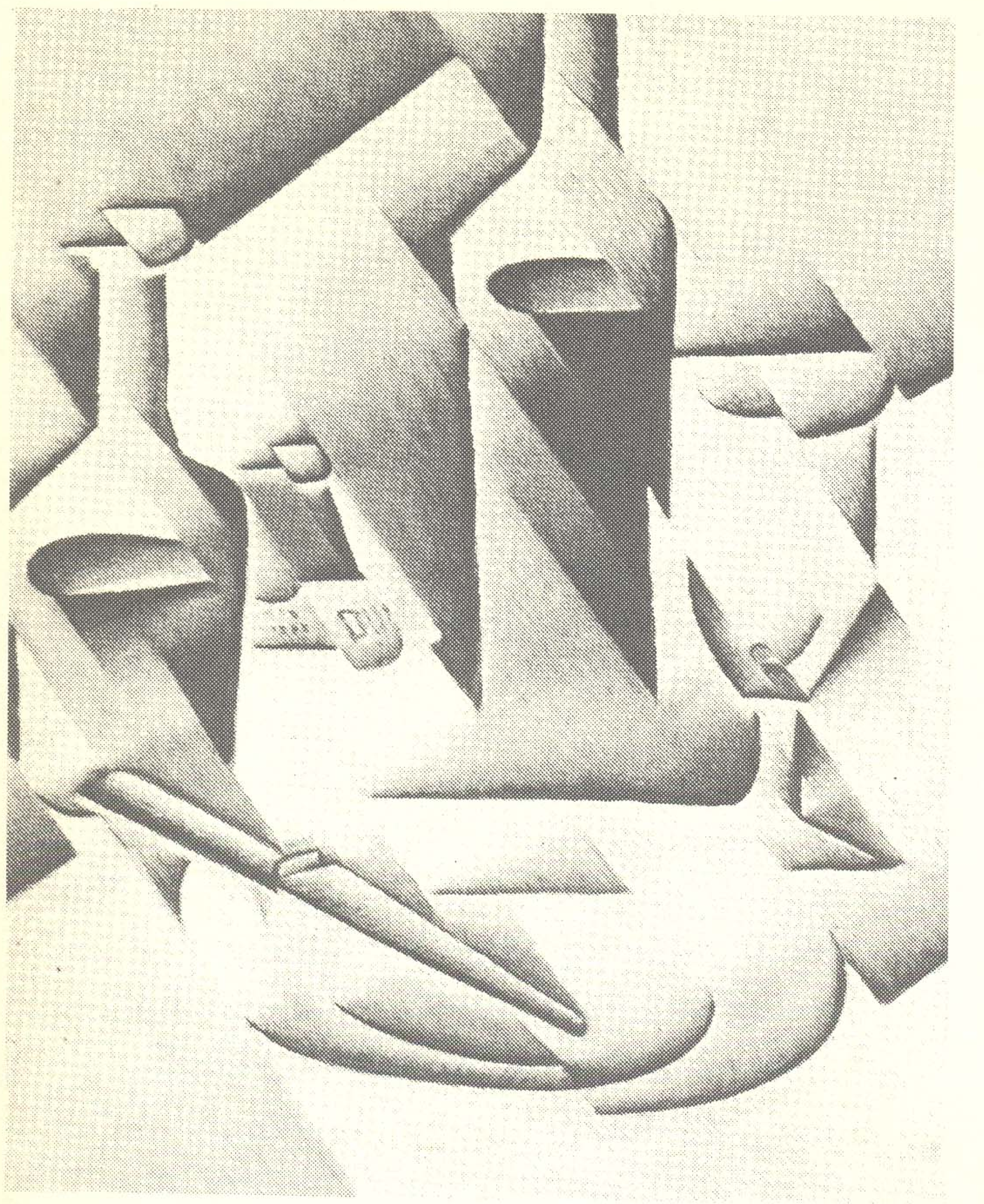
**لقد قدم القرن العشرون الاشكال الاكثر شكلية وتجريدية ، قد جعل الواقعية تمثل رد الفعل ضد التجريد بشتى اشكاله ،وهكذا تطور معنى الواقعية ليصبح ارتباطا بالواقع وتعبيرا عنه أكثر مما هو (شكل فني ) محدد التاريخ والمرحلة ، وهكذا قد لجأ الفنان الى صيغ مختلفة ليعبر عن الواقع شكل موروث من القرن التاسع عشر يحافظ على التمثيل الخارجي للاشياء ، ومن هذه الزاوية يبدو لنا ( بيكاسو ) على الرغم من تعدد أساليبه الشكلية ، ظل واقعيا من حيث ارتباطه بالواقع ورغبته في التعبير عنه .**

ولهذه الاسباب أصبح نقاد الفن لا يكتفون بذكر كلمة ( واقعية ) على شكل مجرد ، وبدون اضافتها الى كلمة أخرى حتى يتوضح للقاريء مايقصدون من كلمتهم ولهذا نجد في الدراسات النقدية الحديثة كلمات مثل: ( الواقعية التعبيرية ) و ( السيريالية الواقعية ) و ( الواقعية الجديدة ) و ( والواقعية الاشتراكية ) و ( الواقعية السحرية ) و ( الواقعية الهيبريالية ) والى غير ذلك من التسميات .

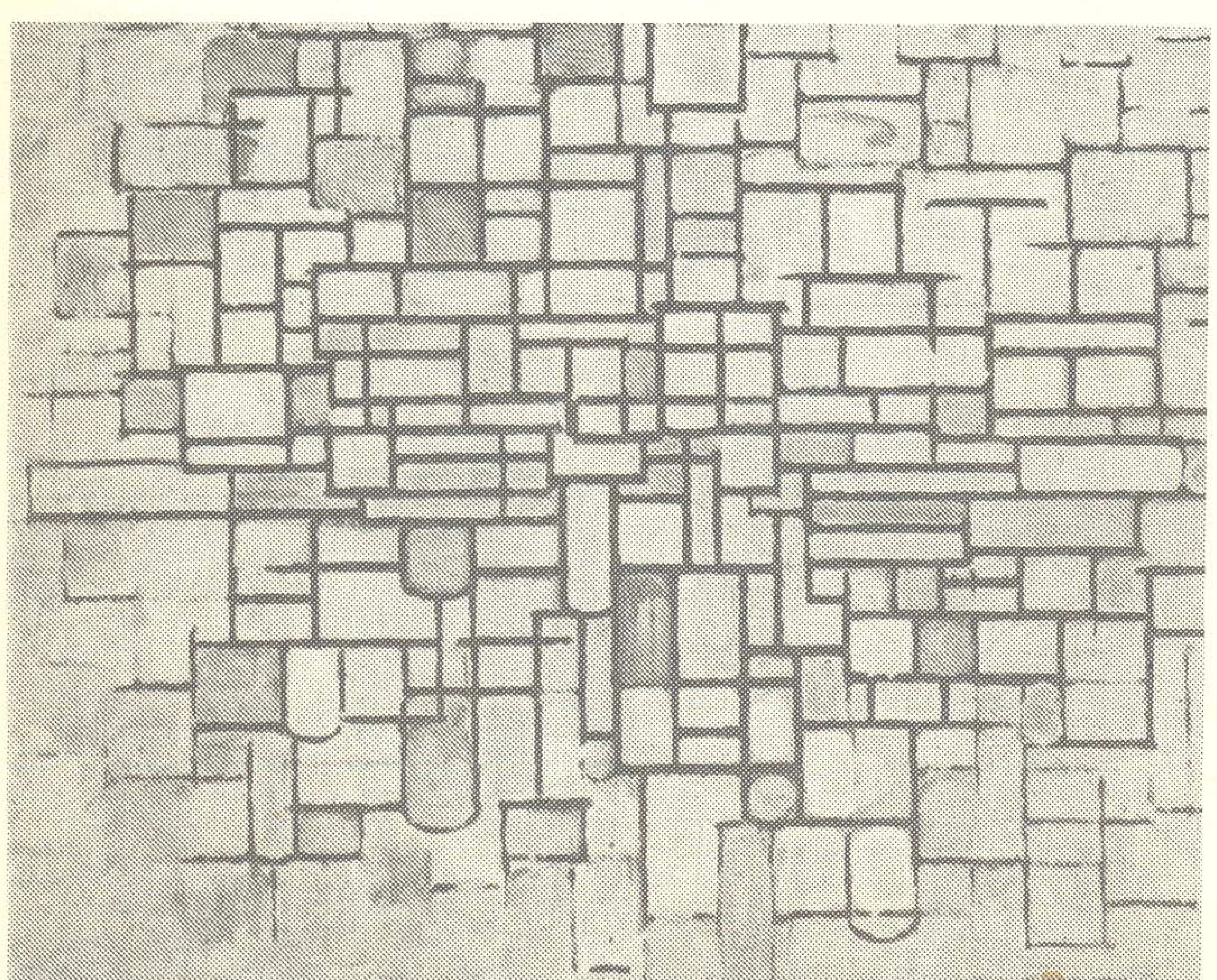
وينطبق هذا على ( التجريد ) الذي أصبح متعدد الاتجاهات ، منها ماهو مطلق يسمى (التجريد المحض)، أو ماهي هندسي يسمى ( التجريد الهندسي ) ومنها ماهو ( تعبيري ) و ( سيريالي ) الخ .

وهذا يعني أن ( الواقعية ) و ( التجريد ) ليسا مدارس محددة وانما هما تياران فنيان عريضان ،لهما وجود في مراحل مختلفة ولكل منهما تفرعاته الى مدارس داخلة ضمنه ولها استقلالها وظروفها ولا يمكن فهم أي فنان الا اذا حددنا ( التيار ) و ( المدرسة ) و ( شخصيته ) ضمن هذين التيارين .

واذا تركنا ( التيارات الفنية الكبيرة ) ، وحاولنا دراسة المعاني التي أخذتها المدارس المختلفة في المرحلة الحالية ، نجد أن المدارس الفنية تجمعات ثورية ترتبط ببيان فني أو جمالي أو سياسي يشرح أهداف التجمعات ويوضح غايتها التي ترتبط بالظروف المرحلية التي تمر بها الحركة الفنية .



جوان غري ... التكعيبية

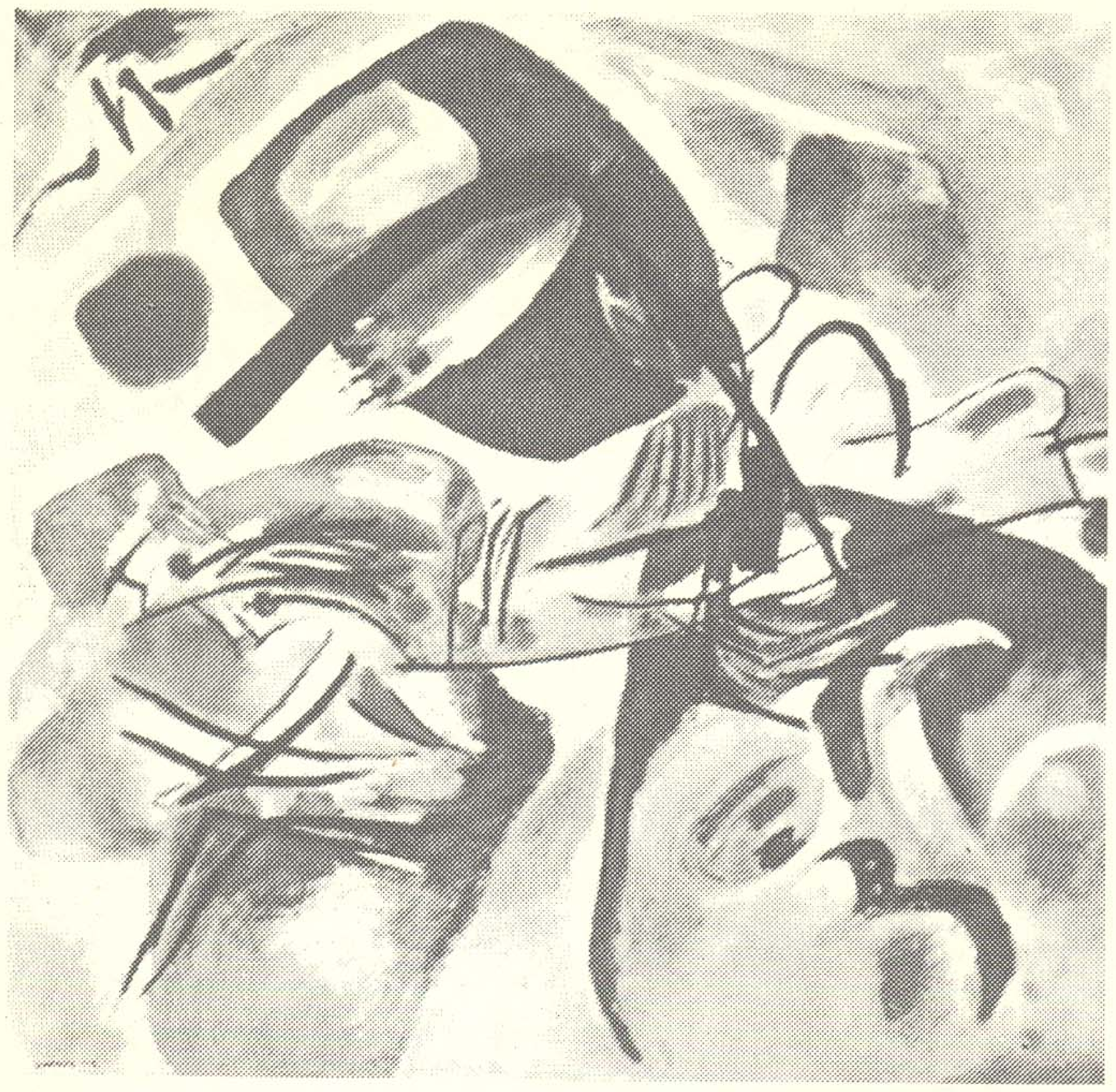


موندريان ... التجريد الهندسي

فاذا كانت ( الانطباعية ) مدرسة فنية أرادت تطوير الفن بالاحتكاك مع الواقع الخارجي بعيدا عن الفن التقليدي ، وعن المواضيع المألوفة ، وفتح الفنان عينيه ليرى هذا الواقع ، وهكذا أصبحت الانطباعية تجمعا فنيا ، ينظم المعارض ويتحدى المسؤولين عن المعارض الرسمية ، ويقدم لغة جديدة ومواقف تهدف الى تغيير الواقع الفني ، وهكذا أخذت الانطباعية شكلا ثوريا من حيث أنها لم تعد مجرد رسم للوحات تتمرد ، بل تبعتها المواقف التي جعلت المدرسة تلعب دور المغير للواقع الموجود ، فهي تريد أن تضع أن نظرة جمالية جديدة ، وتريد أن تجمع المؤيدين حولها ، وذلك كي تبدل تذوق الناس ، عبر اللوحات والكتابات النقدية ، وهكذا أخذت [ الانطباعية ] دورا فنيا واجتماعيا لانها أرادت تبدل التذوق العام .

ويمكن أن نتحدث عن مدارس فنية أخرى عرفها القرن العشرون ، وحملت نفس الاهداف ، وسعت الى عملية التغيير .

ان [ التكعيبية ] دعت الى البحث عن البنية الجوهرية للاشياء ، وعن قوامها ولبنتها ، وقالت بأنها اكتشفت أن الواقع العميق هو هدف الفنان الاساسي ، لا الواقع المرئي ، وأدى ذلك كله الى تحطيم مظهر الاشكال للوصول الى جوهرها ، وهكذا أصبحت تحمل



كاندينسكي ... التجريد التعبيري



كاندينسكي
التجريد التعبيري

القيم المعمارية المتينة ، التي أدت الى انقلاب كامل في مفهوم اللوحة ، وأصبح الفنان قادرا على اعادة تنظيم لوحته رافضا وحدة الزمان والمكان والموضوع التي اعتبرت مقدسة عبر تاريخ الفن كله .

ولقد أثرت التكعيبية على الفن المعاصر كله حين وضعت في مقدمة أهدافها تحقيق لوحة جديدة تماما منفصلة عن الفن التقليدي ، وثورية في كل مفاهيمها المطروحة ، وأدى ذلك الى أن الفنان حمل مرة أخرى ثورة تقلب القيم الجمالية السائدة وتطورها وتضع لغة الفن ضمن صيغة جديدة ثائرة .

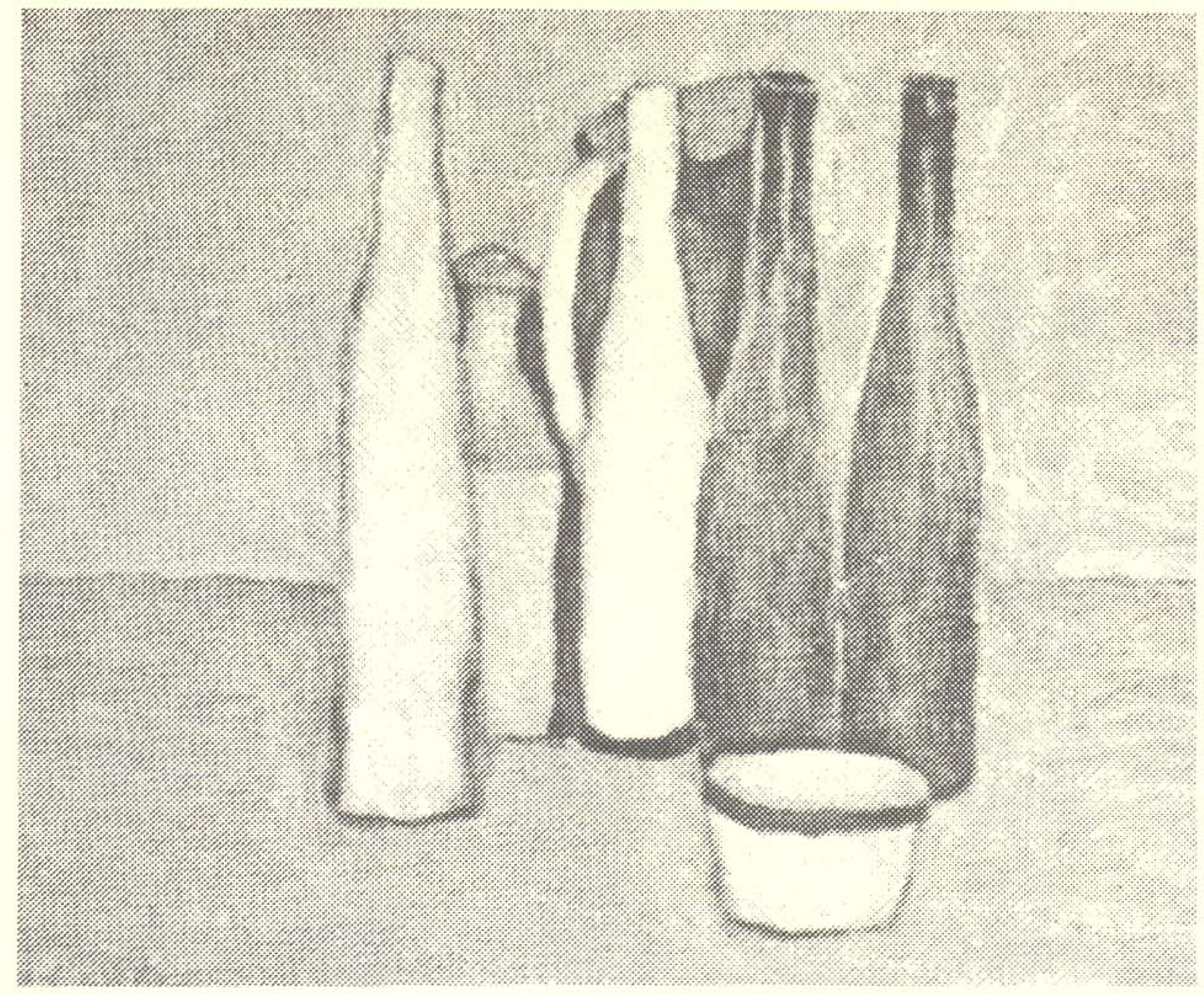
وينطبق هذا على جميع المدارس الاخرى ( كالوحشية ) و ( السيريالية ) و ( البنائية ) و ( الدادا ) و ( التعبيرية ) و ( المستقبلية ) وغيرها من المدارس ذات الطابع المتمرد الذي يلح على تبديل التذوق .

**وثمة مدارس أخذت شكلا أكثر ثورية حين ربطت الفن بأهداف اجتماعية وسياسية ، كما فعل الفنانون المكسيكيون ، حين أخذوا من التعبيرية والواقعية ، وقدموا لنا فنا جداريا له ارتباطا بعملية تغيير المجتمع وهكذا تلعب المدارس الفنية حين تربط بين المفاهيم الاجتماعية والفنية دورها في تغيير الواقع ، وتؤدي الى ثورة على مستوى المضمون والشكل والمواضيع ،وعلى مستوى تغيير الواقع فنيا واجتماعيا وتمهد الطريق أمام التغيير السياسي ، لانها تلعب دور المحرض من أجل هذا التغيير .**

**لهذا نستطيع أن نقول في النهاية بأن المدارس الفنية قد أثرت تأثيرا بالغا على الفن التشكيلي ، وكانت عاملا من عوامل التطوير ، في كثير من المراحل ، وقد مثلت تجمعات ثورية بدلت المفاهيم الشائعة ، وطورت التعبير الفني ، وقدمت مفاهيم ثورية في مرحلة محددة ،وصل فيها الفن الى مرحلة يصعب علينا فيه ادخال التغيير، فهي محاولة من الفنان للتعاون مع غيره للتغلب على صعوبات قائمة في مرحلة معينة وتجاوزها .**

**ولهذا أصبحت المدارس الفنية ضرورة والتجمعات التي تنشأ نتيجتها تساعد على تبديل الواقع الفني ، ولكن من الهام ألا نفهم المدارس على نحو جامد أو شكلي ، فالجمود يجعل المدارس مؤطرة ثابتة ، مع أن الواضح أن الحياة تتطور وتتداخل المفاهيم فيها ، وان وعينا للتطور هو الذي يجعلنا نرفض أن تتحول المدرسة الى شكل ساكن ، بل ويخضع هذا الاطار لتبدل بعد انتهاء تحقيق الهدف ، ويبحث الفنان عن صيغ جديدة بدون أي توقف .**

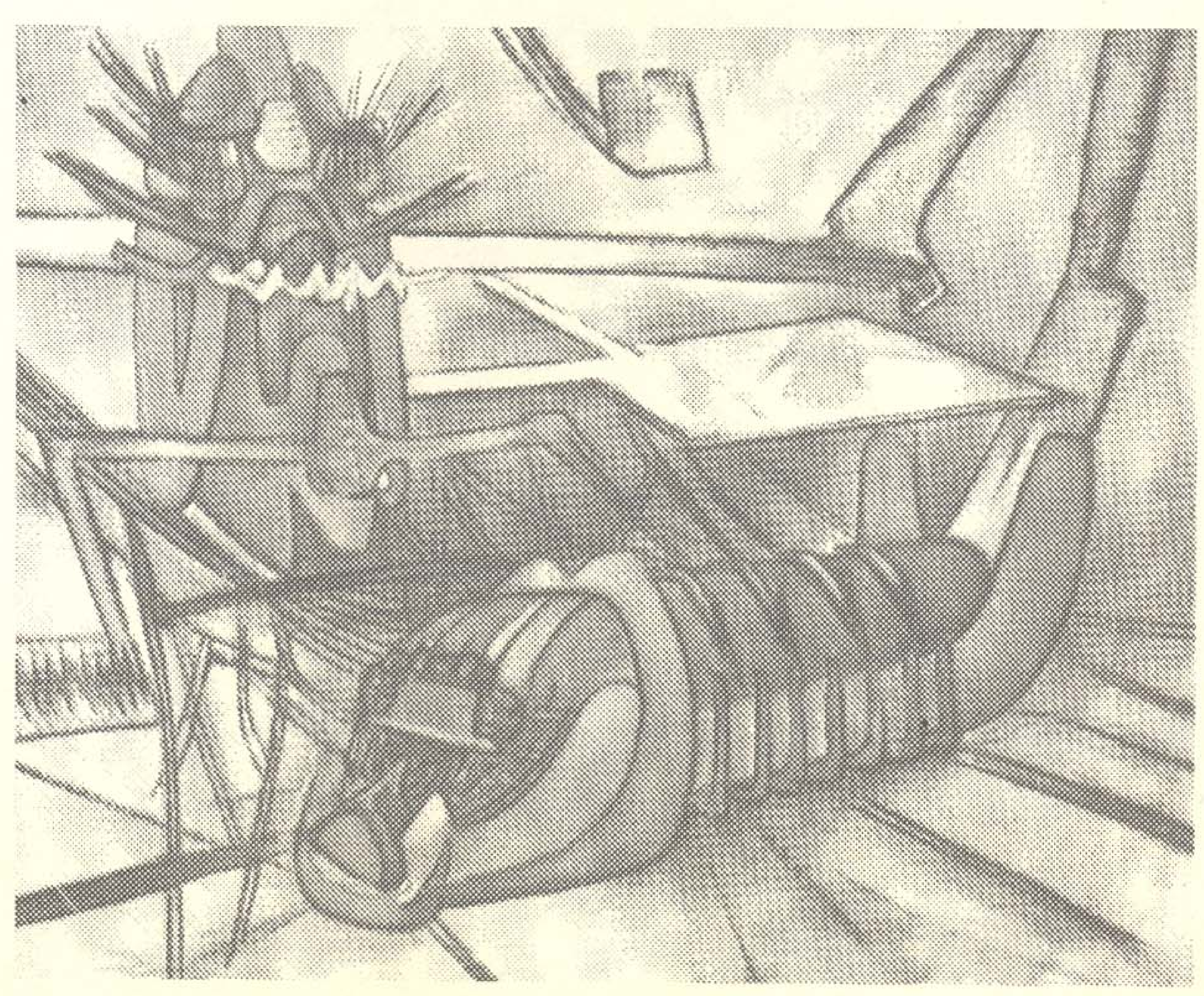
**وهكذا ليست المدرسة شكلا بقدر ماهي مضمون، ثوري ، وخصوصا في هذه الايام ...**



موراندي ... الميتافيزيقية



ماتيس ... الوحشية



ماتا ... السيريالية

# الواقعيّة في الفن التشكيلي المعاصر في سورية

بقلم : خليل صفية

**ماذا تعني الواقعية في الفن التشكيلي ؟ هل الواقعية محاكاة للمظاهر الخارجية في الواقع ؟ هل تعني تسجيل الواقع بدقائقه وتفصيلاته ؟ أو هي صياغة للواقع كما هو ، بمعزل عن تبدل الرؤية وانفعالات الفنان وعواطفه؟**

يجمع نقاد الفن على ان مفهوم الواقعية هو من اكثر المفاهيم غموضا واشكالية « انه من العجيب ان نلاحظ مصطلح الواقعية لم يكن ابدا الشعار المعترف به لمدرسة من مدارس الفن التشكيلي ، فهذه الكلمة « الواقعية » مصطلح من اكثر المصطلحات غموضا في قاموس النقد . أما الفن الذي يمكن لنا بحق ان ندعوه فنا واقعيا ، فهو الفن الذي حاول بكل وسيلة ان يتمثل المظهر الدقيق للاشياء ، ولابد لمثل هذا الفن ان يقوم مثلما تقوم الفلسفة الواقعية على ايمان بسيط بالوجود الموضوعي للاشياء ، وقد كانت النزعة الانطباعية في القرن التاسع عشر نوعا من ذلك الفن ، ولكن الانطباعيين من الناحية العلمية ، قد دمجوا الواقعية العلمية بمنهج يتمتع بنوع من النظرة المثالية الى الحياة التي يمكن ان توصف بالنزعة الغنائية . »(١)

ويرى ناقد آخر : « ان مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط ، فهي تعرض أحيانا على انها موقف ، أي الاعتراف بالواقع الموضوعي، وتعرض أحيانا اخرى على أنها اسلوب او منهج ، وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين ، واذا نحن اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعي هو القسمة المميزة للواقعية في الفن ، فيجب الا نقصر ذلك الواقع على العالم الخارجي الموجود بشكل مستقل عن وعينا ، فالشكل الموجود مستقلا عن وعينا هو المادة ، اما الواقع فيضم جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن أن يدخل فيها الانسان بقدرته على التجربة والفهم »(٢)

بمعنى « **ان الفنان الذي يرسم منظرا طبيعيا ، يستعين بقوانين الطبيعة التي كشفها علماء الفيزياء والبيولوجيا، لكن ما يصوره في الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه ، وانما هو المنظر الطبيعي كما يبدو من خلال احساساته ، من خلال تجربته الخاصة وليس الفنان مجرد اداة مرتبطة بجهاز حسي يستطيع ادراك العالم الخارجي ، بل هو ايضا انسان ينتمي الى عصر معين ، وطبقة محددة ، وامة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة .. انها جميعا تشترك في خلق واقع اكبر بكثير من مجرد الاشجار والصخور والسحب ان هذا الواقع تحدده جزئيا نظرة الفنان الفردية والاجتماعية** »(٢) ومع ذلك يحدد بعض النقاد ظهور الواقعية بمرحلة في الفن الاوربي تبدأ في العام ١٩٤٨ م وتنتهي في العام ١٨٧٠ م ، ويمثل الفنان جوستاف كوربيه قمة تلك المرحلة ، والشيء المؤكد بالنسبة لنا :

ان الواقعية قد بدأت مع بداية الفن عند انسان الكهوف وتطورت وتبدلت مع تطور وتبدل الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي .. وبالتالي : ان الاساليب المتنوعة التي حملت في جوانبها التعبير عن الواقع وحركته الاجتماعية لا يمكن تناولها بمعزل عن الواقعية وهذا يشمل الاساليب الاكثر تعقيدا ، فليس من الضرورة على الفنان أن يعبر بأشكال بسيطة عن واقع مجتمعه وامته ، بل قد يأخذ هذا التعبير مختلف الاشكال ويفيد من شتى الاتجاهات القديمة والمعاصرة ، لكن ، شريطة ان تخدم هذه الاشكال بالنتيجة الواقع الذي يتحرك ضمن الفنان ، والمجتمع الذي ينتمي اليه بأبعاده الانسانية .. وهذه الاشكال لا تنفصل ايضا عن ذاتية الفنان ، جماليته ، خصوصيته ، فالفنان كما قال « غوركي » : « **هو الانسان الذي يستطيع ان يعالج ما هو خاص ذاتي من انطباعاته ، ويجد فيها القيم والموضوعي ويستطيع ان يعطي تصوراته الشكل الذي يناسبها** » .

مما تقدم نصل الى حقيقة مفادها : ان مفاهيم الواقعية على اختلافها وتباين اساليبها واشكالها كانجاز تربط اخيرا بين الفن والواقع ، فلا واقعية لفن لا يرتبط بواقع ، وقد لخص « كارل مانهايم » تلك المفاهيم على النحو التالي : « **ان الواقعية تعني اشياء مختلفة في سياقات مختلفة** » ، **ونحن نضيف ان تلك الاشياء والسياقات المختلفة ، مشتركة في علاقتها بالواقع ..**

والتساؤلات التي تطرح – الان – هي : ماذا عن الواقعية في الحركة الفنية المعاصرة في سورية ؟ كيف تناولت الواقع ، وما هو هذا الواقع بالتحديد ؟ ما هي الصيغ التي استخدمها الفنان؟ وكيف تطورت الواقعية كرؤية ، ومحتوى ، واسلوب للتعبير ، في تجارب فنانينا ؟

## التسجيلية والرواد

تشكل الواقعية بصيغها واتجاهاتها المثالية بدايات الحركة الفنية التي وضع لبناتها الاولى الفنانون « **توفيق طارق – عبد الوهاب ابو السعود – سعيد تحسين – رشاد قصيباتي – خالد معاذ** » و « **نصير شورى** » في مرحلته الاولى الواقعية ، وقد تكشفت الواقعية كصيغة تسجيلية ، للتعبير عن مختلف الموضوعات التاريخية والمعاصرة ، القومية والتقدمية ، الى جانب العديد من موضوعات الاحياء القديمة والمناظر الخلوية والطبيعية الصامتة والوجوه .

ففي الموضوعات التاريخية التي رسمت من وحي الامجاد والبطولات العربية اكد هؤلاء الفنانون على الجانب التسجيلي في الموضوع من حيث صياغة مختلف تفصيلاته ، في العناصر الانسانية كما في العمارة والاشياء التي تشكل الموضوع ، « ويمكن ان نكتشف في اعمال الفنان توفيق طارق الصيغة الاولى – التسجيلية الكلاسيكية – للفن التشكيلي ، والبدايات التسجيلية الدقيقة ، ففي لوحته « ابو عبد الله الصغير » ينقل لنا أحد جدران القصور الاندلسية ، ونرى فيه دقة التفاصيل ، والعناية بالمحاكاة ، وباعطاء جو للموضوع ليساعد على التعبير وهذا ما نراه في لوحته « معركة حطين » التي عالجها بنفس الدقة التسجيلية والروح الدقيقة الحرفية ، ونرى ان الموضوع التاريخي الذي يركز على الحادثة قد أخذ كل الاهمية ، ولهذا صرف الفنان كل جهوده ليقدم لنا حركات الاشخاص ، وتفاصيل الاحصنة دون اي جهد يذكر لتقديم ما هو أبعد من التسجيل .. »(٤)

وهذه المسألة تنسحب بدقة على لوحته مجلس المأمون ، فقد قام الفنان بتسجيل عناصر الموضوع « بحيادية » وبدقة متناهية « حرفية » مؤكدا على المظاهر الطبيعية للموضوع ، بما في ذلك عمارة البناء الذي يجلس فيه « المأمون » وزخرفة الجدران والازياء العربية التي يرتديها الناس « الحاشية والحرس » والاسلحة التقليدية والرايات ، وغيرها من العناصر التي استخدمها لصياغة الموضوع ، وهذا الجانب التسجيلي الحرفي في تناول الموضوع التاريخي يقابله مبدأ المماثلة والمطابقة في صياغة موضوعات اخرى كالوجوه والمناظر .. ومن أجل تحقيق هذا المبدأ قام بتصوير بعض الوجوه عن « صور فوتوغرافية » ، وهكذا



معركة حطين ... توفيق طارق

---

(١) معنى الفن – هربرت ريد –

(٢و٣) – ضرورة الفن – ارنست فيشر –

(٤) انظر الحياة التشكيلية ، العدد الاول – رواد الحركة الفنية في سورية .



فتــح الانــدلس .. عبدالوهاب ابوالسعود

**نرى ان مفهوم الواقعية عند هذا الفنان الذي يعتبر من الرواد الاوائل للحركة الفنية يعني تسجيل الوقع بدقائقه وتفصيلاته ومحاولة لوصول الى لوحة تتطابق مع الواقع بكل عناصره ، وحول هذا التطابق ، روى لنا احد تلاميذه قصصا عن التنافس في دقة رسم الوقائع بينه وبين مجموعة من الفنانين الرواد الذين عاصروه واتبعوا الطريق التي سلكها ووضع أسسها التسجيلية، الكلاسيكية** ، وهنا نذكر تجربة الفنان سعيد تحسين وموضوعاته المختلفة التاريخية والقومية فقد قدم جملة أعمال حول البطولات العربية بصيغ تسجيلية تعنى بنقل تفاصيل الموضوع وتسجيلها بدقة ولعل لوحته قصف البرلمان الفرنسي تعطي مثالا واضحا عن تسجيلية ، ففي هذه اللوحة صور « سعيد » البرلمان بدقة متناهية حيث تفصيلاته المعمارية ومظهره الخارجي وحديقته والجنود الذين دافعوا عنه والاشياء المحيطة به ، ثم صور الدبابات والمدافع وهي تحاصره وتقصفه بالقنابل ، وهنا نحس بأننا امام « صورة فوتوغرافية » تؤرخ للحدث وتسجل مظهره الواقعي ، لكن ثمة فنان لم يبرز في تلك المرحلة « العشرينات والثلاثينات » ابتعد عن التسجيلية في صياغة موضوعاته التي استمدها من الحياة الاجتماعية بشكل عام ومن الريف بشكل خاص .. انه الفنان [ **صبحي شعيب** ] الذي يعتبر أول رائد للواقعية النقدية ، وأول مخلص للواقعية في الحركة الفنية من صيغها التسجيلية . لقد ابتعد عن محاكاة الواقع ، وقام بشيء من التحوير الذي يقترب من التعبيرية ، **ولعل الجانب الهام في واقعيته يكمن في خلفيته الثقافية ووعيه لاهمية التحليل الاجتماعي ، ونذكر ـ ايضا ـ تجربة واقعية متطورة في مرحلتها ، هي للفنان اسماعيل حسني أحد رواد الواقعية في الحركة الفنية ، والذي قال حول واقعيته وموضوعاته الاجتماعية : « ان الواقعية غير الطبيعية ، الطبيعة تعني النقل الامين للطبيعة ، اما الواقعية فتعني التعبير عن الواقع ، وهذا التعبير يحتمل التحوير والحذف والزيادة حسب متطلبات الفكرة التي اريد ان اعبر عنها ... رسمت مئات اللوحات عن الطبيعة مؤمنا بأن تعريف الجمهور بأرض الوطن وما عليها من شجر وماء وانسان وكانت تستثيرني حياة الفلاحين والمعاناة التي تطبع ايديهم ووجوههم بطابع العناء والبؤس ..»**

وفي حديثنا عن الواقعية في تلك المرحلة لابد من الاشارة الى بدايات « **نصير شورى** » الواقعية ، ذلك أن هذا الفنان الذي اصبح يمثل الانطباعية خير تمثيل قد بدأ بداية واقعية متميزة ، نتمثلها في موضوعاته الشعبية وموضوعاته الطبيعية ، ولعل لوحته «البائس» التي أنجزها في العام ١٩٥٣ م . تمثل تطورا في واقعيته على صعيد الرؤية واسلوب التعبير ، ثم تحول الى « الانطباعية » التي ظل حافظا لها سنين طويلة ، وليغلق الباب على تجربة واقعية رائدة .

## مثالية « محمود جلال »

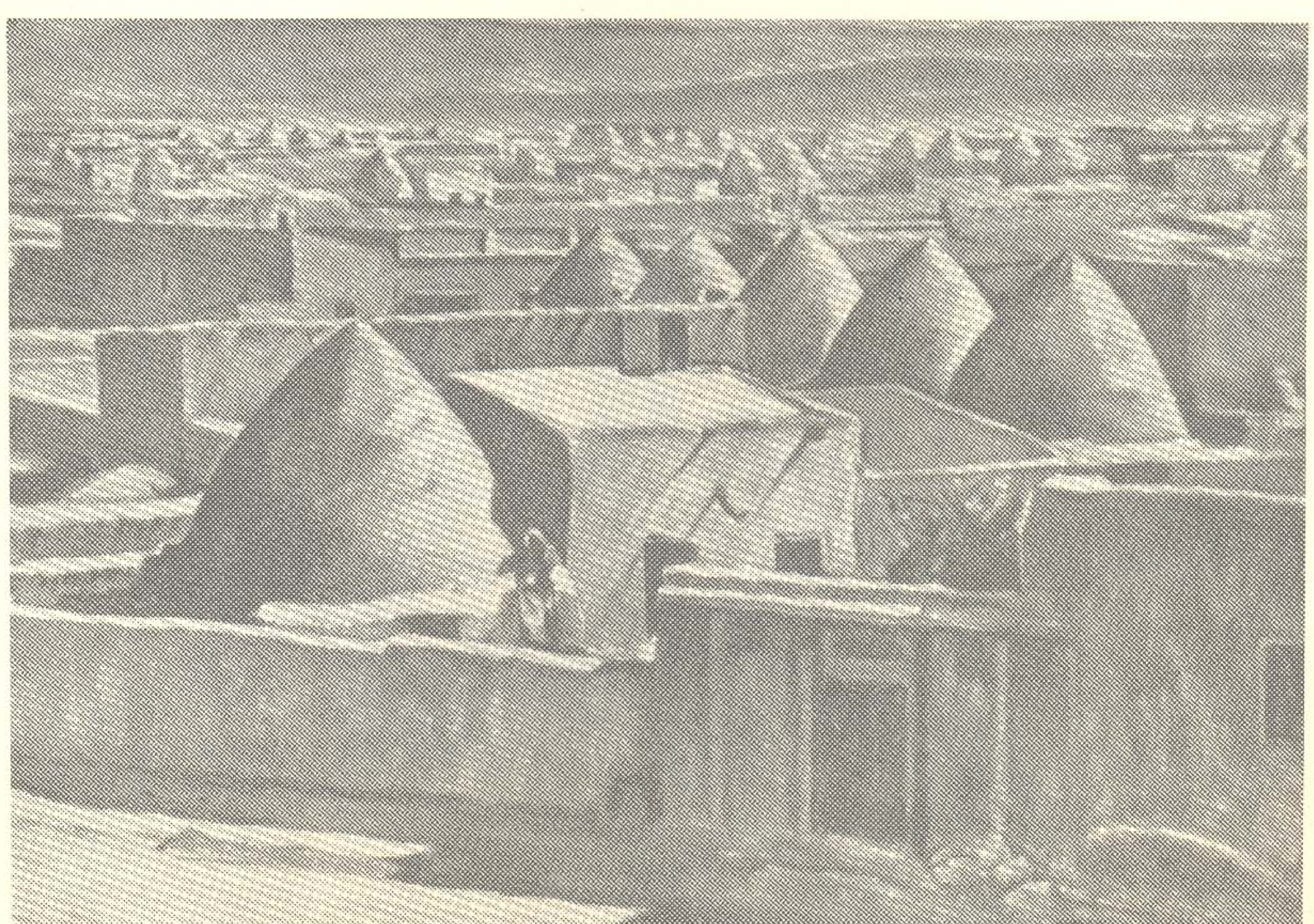
**جاء « محمود جلال » في مرحلة حرجة من تاريخ الحركة الفنية المعاصرة في سورية ، مرحلة شهدت انتشار التسجيلية عند الكثير من الرواد ، كماشهدت بعض الاندفاعات الانطباعية ، وفي هذا الجو برز « جلال » كفنان واقعي تمثل الكلاسيكية الايطالية وعاد الى بلاده لينهل من ريفها موضوعات تميز بها عن غيره**



المضـافة ... سعيد تحسـين



في الحقـل ... ميـلاد الشايب



قـرية شمال حلب عبد المنان شـمـا

**في تلك المرحلة ، وقد اعتبر الرائد الحقيقي للحركة الفنية (( يمثل التجربة الاولى التي وضعت الحركة التشكيلية باتجاه جديد ، فانتقل الفن على يده من مرحلة التخبط دون اسس واضحة الى مرحلة جديدة أخذ التنظيم في اللوحة الاهمية الكبيرة ، ولهذا اخذت الحركة الفنية الاهمية الكبرى معه ، وأصبحت الكلاسيكية الجديدة معه في اوج تطورها )) وهو الذي قال (( ان الرسم الحقيقي هو رسم المواضيع المتنوعة النبيلة التي تمجد الخير والقيم الكلاسيكية )) وهكذا تجاوز تسجيلية الرواد باتجاه واقعية مثالية محققة بأجواء رومانسية وبطابع خاص نتمثله في القدسية التي أضفناها على عناصره الانسانية كما نتمثله في النبل الذي ترافق مع تلك القدسية .**

ان تجاوز (( محمود جلال )) الصيغ التسجيلية وتأكيده على التنظيم العقلاني وبناء العمل الفني على أسس كلاسيكية ، كل ذلك لا يعني انه وصل بواقعيته الى اسس مادية ، ذلك ان هذه المسائل التي طرحت للمرة الاولى على يده قد سكنت اطارا مثاليا من حيث رؤية الواقع الاجتماعي ، الا أن مثاليته تختلف عن مثالية الرواد الاوائل بحيث يمكن القول : (( ان واقعيته تتسم بنزعة رومانسية تتكشف في تصويره للطبيعة ورسمه للانسان )) وبهذه النزعة تحولت الواقعية في مرحلته من صيغة تسجيلية الى اخرى كلاسيكية .

## الجيل الثاني وتطور الواقعية

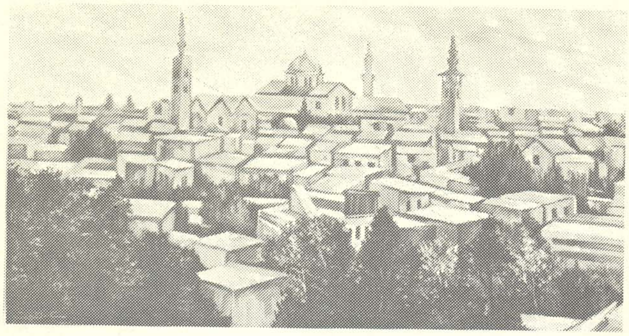
**في هذه المرحلة برزت تجارب عديدة انطلق اصحابها من الواقع وعملوا على الخلاص من الاطر الكلاسيكية ، باتجاه صيغ اكثر تحررا من القيود التي فرضتها مثالية الرواد الاوائل ويمكن ان نذكر تجارب متنوعة الى (( نعيم اسماعيل ـ الياس زيات في مرحلته الاولى ـ لؤي كيالي ـ رشاد قصيباتي ـ محمود حماد في مرحلته التي اطلق عليها النقاد مرحلة حوران ـ غياث الاخرس في مرحلته الاولى ـ ممدوح قشلان ـ فتحي محمد ـ الفريد حتمل ـ غسان السباعي ـ نذير نبعة ـ ميلاد الشايب ـ وغيرهم ))** وقد تنوعت العناصر والصيغ والاتجاهات التي طرحت ضمن هذه التجارب ، فاتجه (( نعيم اسماعيل )) الى التراث العربي في محاولة جادة لاعطاء واقعيته هوية محلية عربية ، فتحولت العناصر التجريدية التراثية على يده الى مساحات تصوير ورموز واقعية معاصرة ، ثم تداخلت مع مختلف عناصره الواقعية ، مع الانسان والمنزل والطبيعة والاشياء .. ولاشك في ان المحاولة التي قام بها ، والانجاز الذي وصل اليه ، كل ذلك لايتعارض مع الرؤية الواقعية

المتطورة ، فالواقعية لا تعني الابتعاد عن التراث

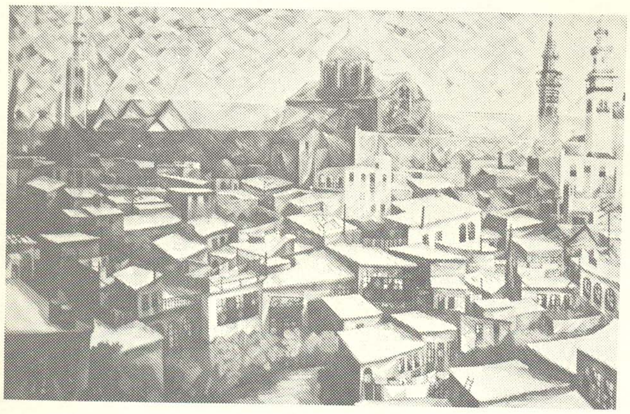
**« من لا يرى تراثه مثل الذي لا يرى واقعه »**

بل تمثله والافادة منه ، بما يتلاءم مع روح العصر ، ومع المضامين الواقعية المعاصرة ، ولا يمكن ان نفصل الواقع عن جذوره التاريخية والحضارة ، فالفنان هو ابن واقع له بالضرورة درجة تطوره وعمقه التراثي .. والتجارب الواقعية الطليعية في عصرنا الراهن ، هي تلك التجارب التي استطاع اصحابها احياء تراثهم واستخدامه استخداما معاصرا .. ولكل عمل روحه ونكهته المحلية ، بما في ذلك اكثر الاعمال شمولا في المحتوى الانساني .وعبر هذا الوعي بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل تحققت تجربة « نعيم اسماعيل » كانجاز معاصر ... وقد وجد في الريف ما اراده من أبعاد اجتماعية وجمالية تراثية محلية .. وحول مفهومه للواقعية ، وواقعية تجربته قال :«عندما يقوم الفنان بانجاز عمله الفني تتدخل وتتداخل امور كثيرة في الدافع الاساسي للعمل ، الماضي ، الذكريات ، الشكل المرئي الظاهري للعناصر والتحولات التي قد تطور الاشكال الظاهرية الى رموز .. الحاضر ومشكلاته الاجتماعية والسياسية ، التطلع الى المستقبل تفاؤلا او تخوفا أحذرا .. وبقدر ما يتمكن الفنان من هضم واستيعاب تلك التفصيلات التي يعيشها ليس متفردا ، بل كواحد من بيئة معينة ومجتمع معين ، يكون قادرا على أن يكون واقعيا ، ممثلا حقيقيا للواقع الذي يعاش في مكان وزمان وظروف محددة ، ولبعض الايضاح أقول: ليست الواقعية النقل الصادق للمظاهر الخارجية للاشكال ، فربما كان هناك الكثير من التحريف في العمل الفني حتى التجريد ، ولا يفقده ذلك ارتباطه الاساسي بالواقعية ، او أن يكون فنا واقعيا .

**ان يكون الفنان واقعيا ، فهو موقف ولكنه لا يمكن ان ينفصل عن الاسلوب واريد ان أؤكد هنا ان واقعية الاسلوب لا تعني ـ حتما ـ ارتباط الاسلوب بالمظاهر والمرئيات أو المشاهد السطحية للاشياء .. هناك شيء مهم جدا في عمل الفنان يصعب او يستحيل شرحه او ايضاحه ، وهو قدرة ( الفنان على الاقناع مهما كانت صياغته او اسلوبه .. ان يتمكن الفنان من وضعك فورا في عالمه وانت مقتنع ـ تماما ـ بانك حقا في عالم قائم ، هذا اولا ، وثانيا ان تشعر بانك ربما كنت تعرف هذا العالم في يوم ما .. وفي هذه القدرة ، يكمن السر ، سر الفنان العظيم الذي لم يقف في عالم ذاتي خاص ، بل استطاع أن يستشف كذلك عوالم الاخرين ، وربما عوالم الملايين من الاخرين ، وان يكون الفنان مع الاخرين .. واقعية .. ولم يخطر ببالي يوما انني لست واقعيا في اي عمل قمت به . في عام ١٩٣٨ احتل لواء اسكندرونة ـ انا من انطاكية ـ وبعد**



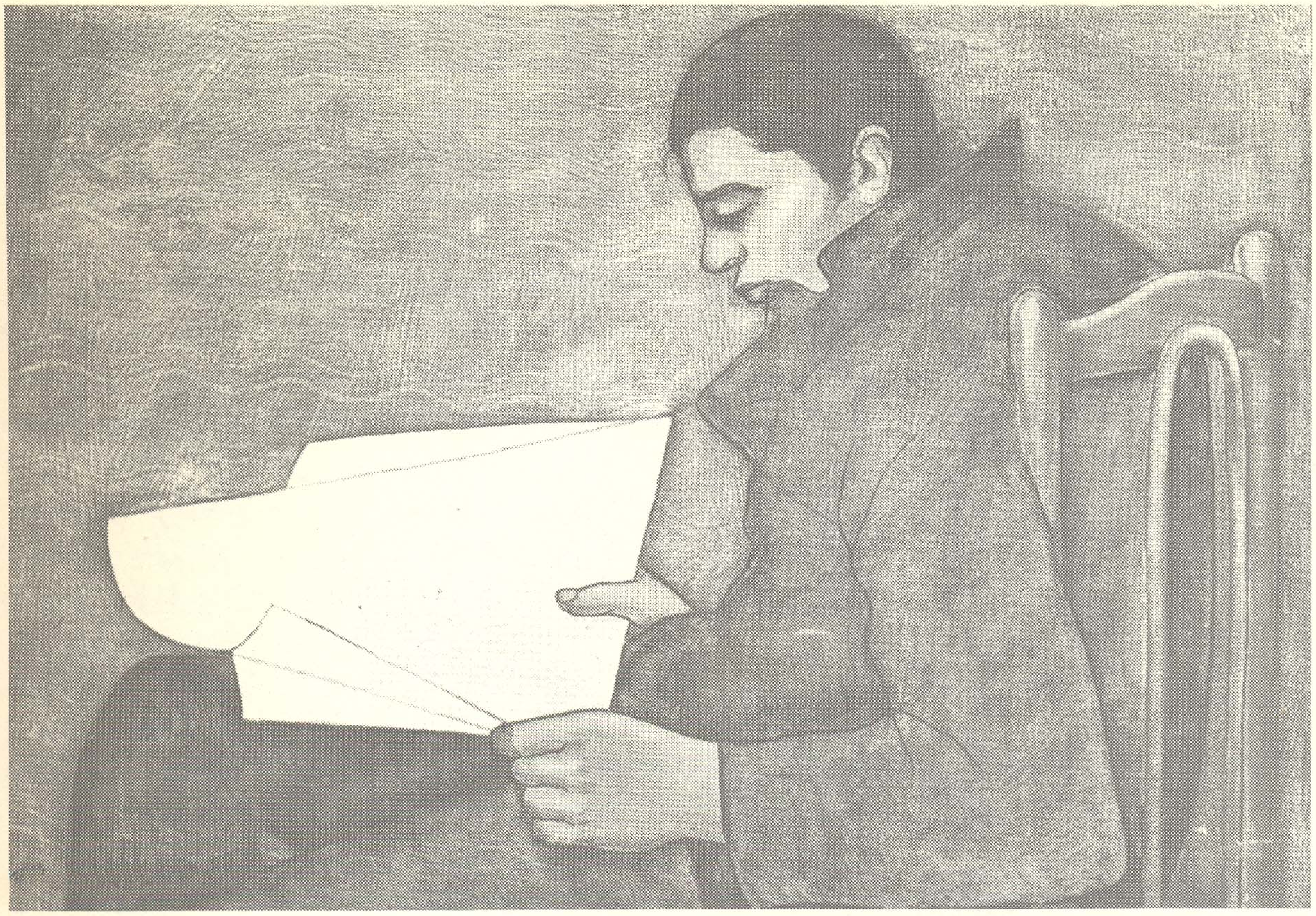
دمشق ... عز الدين همت



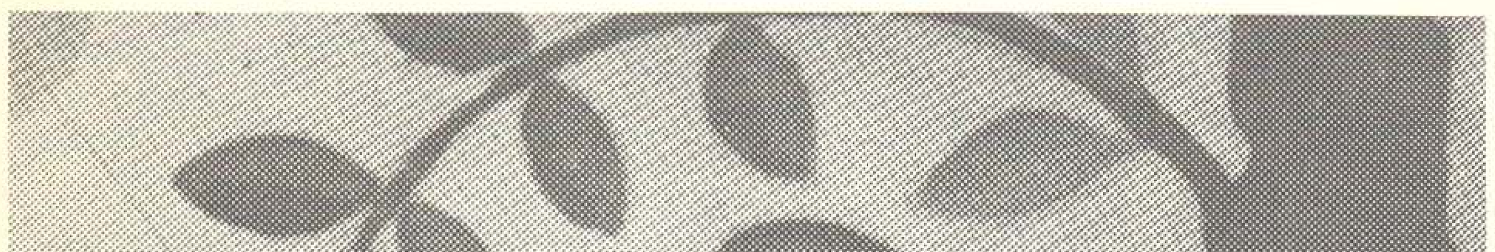
دمشق ... ممدوح قشلان



حورانية ... ادهم اسماعيل



القارئ
لؤي كيالي



أمومة ... اسماعيل حسني

**عشر سنوات – ١٩٤٨ – احتلت فلسطين بلدي الثاني أنا العربي وزادني ذلك اصرارا على تأكيد اصالتي العربية ، ومن خلال هذا الاختصار الشديد اعد نفسي واقعيا ضمن ارتباطي بقضية أمتي العربية جملة وتفصيلا . »**

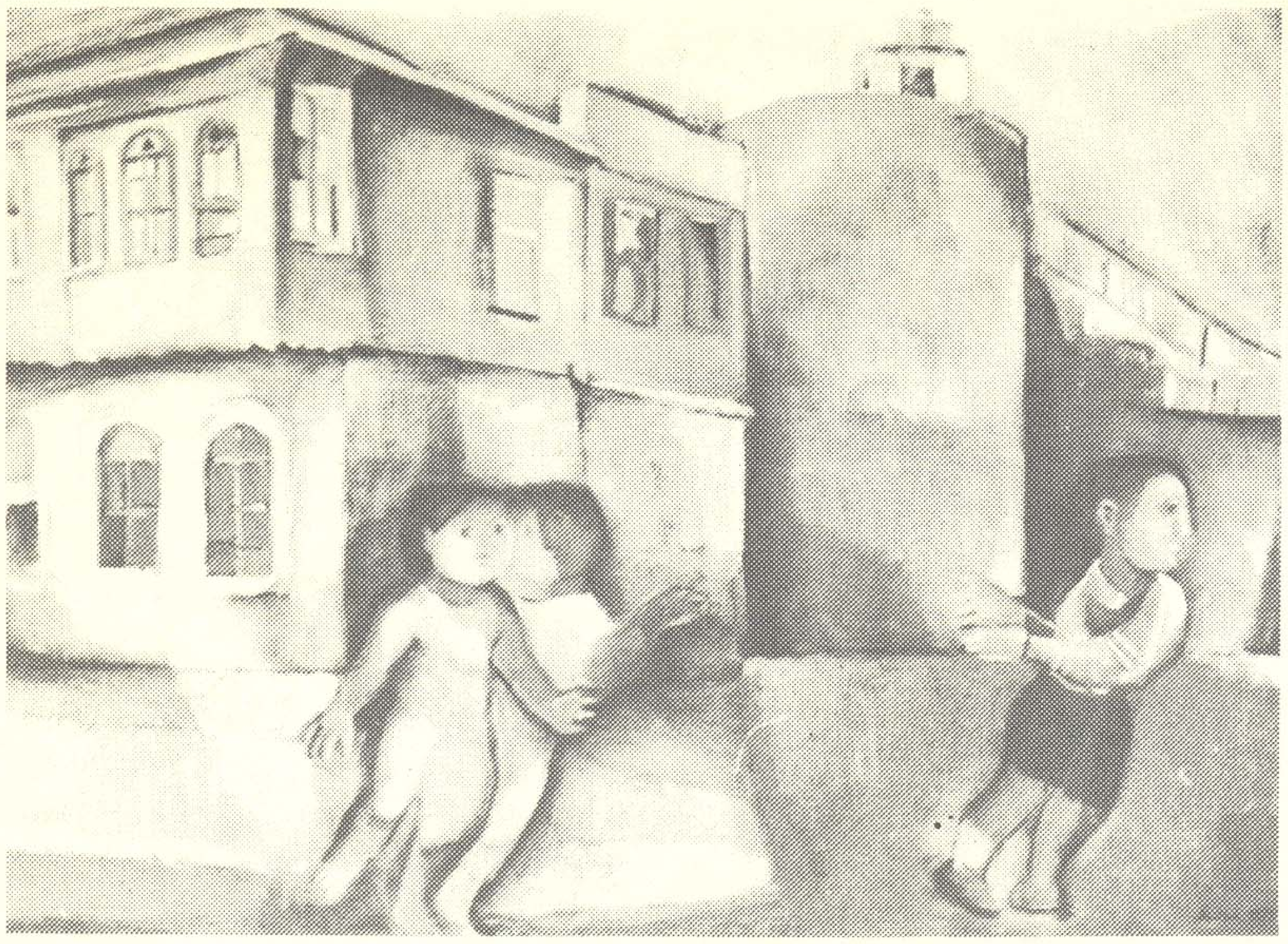
وتكشفت واقعية « **الياس زيات** » في مرحلته الاولى ، حاملة معها وشائج تعبيرية وتجريدية وتحققت كانجاز بشيء من الشاعرية والغنائية ، وعبر موضوعات متنوعة مستقاة من الطبيعة ومن الواقع الاجتماعي .. ثم تطورت فيما بعد باتجاه تعبيري عفوي ، ومن يعرف البدايات الاولى في معرضه لعام ١٩٦٢ يكتشف الاساس الاكاديمي الواقعي المتين الذي بداه «الياس» ليتجاوزه مكتسبا المهارة والخبرة ، والوعي بضرورة تخليص العناصر من مظهرها الخارجي البراق الذي لا يقود بالضرورة الى أساس مادي او معاناة انسانية ... ووصل الفنان حدود التجريد ثم عاد من جديد الى الواقع الذي بدأ منه ، مفيدا هذه المرة من الايقونة ومن الجماليات الشعبية الدمشقية .. وليستقر على أسلوب محدد اصبح يتميز به عن غيره من الفنانين .. هذا الاسلوب يحمل من الواقع بقدر ما يحمل من الحلم، فيه العشق والمحبة ، وفيه الشاعرية التي تحلق

عاليا . هو بايجاز صيغة جديدة معاصرة مصدرها الشرق بأساطيره وعوالمه .. والشيء المؤكد والهام بالنسبة لنا ، ان الواقع الشعبي كان ومايزال موضوع « الياس زيات » في مختلف تجاربه ومراحله وصيغه .

وهذه المسألة تنسحب – ايضا – على تجربة اخرى رائدة هي للفنان **غياث الاخرس** الذي عرفناه فنانا واقعيا تطور باتجاه التعبيرية ثم الشاعرية مفيدا من التجريد والرموز الشعبية ، من اجل التعبير عن الموضوع الاجتماعي والقضايا القومية المصيرية التي عاشها وعبر عنها في تلك المرحلة الستينات ، فصور نفسة حزيران على شكل متميز غير مباشر .. ونفذ الى اعماق الريف مؤكدا على الانسان في حياته اليومية، ووصل الى صيغة متميزة للتعبير الفني ، فيها الجمالية الشاعرية والدراما الانسانية .

ولعل تجربة الفنان **غسان السباعي** من اكثر التجارب الحاحا على الدراما الانسانية ، وباسلوب واقعي متطور ، ينطلق من الرموز المحليـة كأساس للتعبير ويعمل على توظيف مختلف العناصر التشكيلية توظيفا تعبيريا ورمزيا .

لقد عرف « غسان » منذ البداية كفنان يعمل بعقلانية للتعبير عن المأساة الانسانية الا ان هذه العقلانية التي اتخذت في الستينات من الواقعية اسلوبا ،تحولت بعد ذلك الى التعبيرية ، فأصبحت اللوحة تحمل البناء العقلاني المتماسك والرموز المدروسة بعناية في الوقت الذي تحافظ فيه على الانفعالات والعواطف ،وهكذا تطورت واقعية « غسان » باتجاه توظيف عناصر الواقع توظيفا رمزيا وتعبيريا ... وفي هذا الصدد يقول : « اولا لابد من تحديد الواقع ، اي واقع هذا الذي نعنيه ؟ فالواقع بالنسبة لي ليس الواقـع المرئي البصري فقط ، بل هو الواقع الفكري المرتبط بالموقف – موقف الفنان – وبالحياة الاجتماعية ، لكن فهم هذا الواقع يرجع الى خلفية الفنان الاجتماعية والسياسية والثقافية ، وهنا اقول : الواقع بهذا المعنى ليس واقع الصورة ، انه واقع الموقف المرتبط بحركة الحياة ككل، والرمز في اعمالي يدخل لتأكيد الواقع وكوسيلة لاكفاية، ومن الممكن ان يلعب دورا هاما في ابراز الفكرة وتعميق الواقع في آن واحد .. انا ارى الرمز بصورة واقعية، لا اغرق فيه لدرجة الغموض ، كما لا اتعامل مع بقية عناصر اللوحة بصيغة مباشرة ، بمعنى ان هناك حالة انسجام وتآلف وحوار بين العناصر الواقعية والرمزية في اعمالي ، انا المح ولا اوضح ، لكن لماذا الرمز ؟ انا اريد ان اصل الى نتيجة ان كل العناصـر الواقعيـة والرمزية يجب ان تخدم في النتيجة فكرة العمل الفني واقوم بعملية تشذيب للعناصر من اجل الوصول الى لغة مكثفة ، وهذه العملية تبعد الفنان عن السقوط في



اطفال ... غسان سباعي



الجرح ... الياس زيات



وجهـــان ... أسعـد عرابي

المظهر الخارجي للواقع . »

**وتمثل تجربة الفنان [ نذير نبعة ] واحدة من التجارب الواقعية التي أثارت العديد من التساؤلات وبالتحديد انجازاته الاخيرة والتي اصبحت تثير النقاش في كل مرة يعرض فيها الفنان ، وهي وان اختلفت في صيغة التعبير عن انجازاته السابقة المتعددة الصيغ ، فمن وجهة نظر نقدية نعتبرها تطويرا باتجاه شاعري رمزي لتلك المراحل** ، فقد بدأ نذير واقعيا منذ مشروع تخرجه في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة « مطلع الستينات » ، ثم اتجه الى التراث القديم فعالجه عبر علاقات تعبيرية واسطورية ومضامين معاصرة ، وتحول بعد دراسته العليا في فرنسا الى شيء من التجريد الذي لا ينفي الواقع ، بل يعمقه ويطرحه بصيغة متطورة ، واخيرا خرج من ذلك المراحل بتجربة واقعية جديدة . فيها الدقة الكلاسيكية في صياغة العناصر الانسانية والاشياء وفيها الجمالية الشعبية والمساحات اللونية التجريدية ، وهذا العالم يرى فيه « العادي » الواقع بصورته الجميلة ، ويرى فيه المتذوق ماهو ابعد من الواقع المرئي .. يرى فيه الافكار والمضامين الانسانية ، بما فيها المأساة ضمن اطار جمالي يمثل المدخل الدقيق الذي يقود المتلقي بهدوء الى المضمون ، تاركا اثرا أعمق من المحتوى الذي يقدم نفسه مباشرة او بحدة .

وحول واقعيته يقول : **« اي مفهوم ثقافي يتكون في الذهن البشري ، هو نتاج تطور حول ذلك المفهوم ، ومفهومي عن الواقعية لا ينفصل عن قضية التطور بشكل عام ، والتطور في مفهوم الواقعية لايعني التطرف ، كما لا يعني المفهوم الساذج أو التسجيلي ، لقد اصبح « كاندنسكي » بالمفهوم المتطرف فنانا واقعيا ، وعبر التاريخ الحديث اختلطت الواقعية بجملة من المدارس والاتجاهات ومن المؤسف ان ترتبط الواقعية بمفهوم مدرسي ، اي التأكيد على الاسلوب ، وبمعزل عن الموقف وبالنسبة للواقعية في تجربتي ، هناك سمات تطور ، فاذا قمنا بعرض شريط لاعمالي ككل من البداية الى الان ، فسنجد عدة صيغ ، فقبل الدراسة وفي الخمسينات كان مفهومي للواقعية ينطلق من الانطباعية ، لسبب يعود الى التجارب الفنية التي كانت موجودة ، وهذه الواقعية تمثلها بشكل طبيعي ودخلت بعد ذلك ضمن مفهومي عن ( الواقعية الاشتراكية ) ، الا ان الشيء المؤكد انني كنت اسقط الواقعية ، على كل تجربة فنية أتعرف عليها ، وذلك نتيجة لموقفي الواقعي وقد وصلت الى مرحلة كنت اعتبر فيها الاسطورة بمثابة المخلص الذي يصل حد الفلسفة لأحداث الواقع ، كنت اعتبر الاسطورة الصيغة الفنية للواقع ، ثم ألحت علي فكرة التراث وارتباطه بالواقع ، التراث كان بذهني الواقع القديم ، وحاولت التعرف عليه والافادة منه عبر مختلف العصور القديمة للمنطقة ، أما الآن فيمكن أن اقول بأن مفهومي للواقعية ينطلق من حقيقة ان الواقعية ليست اطارا يسجن فيه الفنان الحي المتحرك ، بل هي متحركة متطورة مع الفنان والواقع . »**

وهكذا نجد ان الواقعية كمفهوم وانجاز قد تطورت على يد الجيل الفني الثاني **« نذير نبعة - غسان السباعي - نعيم اسماعيل - غياث الأخرس ...** وغيرهم » بإتجاهات متنوعة ، لكن بعيدا عن مثالية الرواد وصيغهم التسجيلية وعوالمهم المثالية .. فالتطور هنا يشمل اساليب التعبير والموقف الاجتماعي ، وقد استمر هذا التطور في تجارب الشباب التي ظهرت في السبعينات ، ومع الأسف هذه التجارب محدودة ، لأن العديد من الشباب الذين ظهروا في السبعينات



أطفال بحر البقر ... غازي الخالدي

تابعوا الطريق التي سلكها الرواد الأوائل ، حيث عادت الصيغ الواقعية التسجيلية الى الظهور ثانية على يد بعضهم ... واذا كان ما يعنينا هنا هو التجارب المتطورة عند الشباب فمن وجهة نظرنا النقدية سنتوجه في الحديث عن هذه التجارب .

## التجارب المتطورة عند الشباب

تمثل تجربة الفنان [ خليل عكاري ] واحدة من التجارب الواقعية المتميزة التي ظهرت في السبعينات مرتكزة الى أساس أكاديمي متين ، وقد مرت هذه التجربة بعدة مراحل مفيدة من اتجاهات متنوعة ، رمزية ، وتعبيرية ، ووحشية ، الى ان وصلت الى خصوصية تصويرية ، كشكل للتعبير وكمعالجة لونية ، ودرامية محققة بشاعرية ، ولهذه الخصوصية بداية لا تكمن في الخبرة الاكاديمية فحسب ، بل تتجاوزها منذ السنوات الاولى ، حيث عرض « خليل عكاري » أعماله مثيرا الدهشة لما يملكه من امكانات تصويرية كبيرة وجرأة في المعالجة الشكلية واللونية تمثلت بشكل خاص في موضوعاته المستقاة من الريف ومن الاحياء القديمة ، ثم استخدم « العاري » في مختلف موضوعاته الاجتماعية والسياسية استخداما متميزا يعتمد الحركة كأساس للتعبير ، وضمن تكوينات حركية ، تشكلها العناصر الانسانية العارية الا من واقعيتها ونكهتها المحلية وعلى خلفية من الطبيعة المرسومة بحس تجريدي وتعبيري ، حيث تكفي عدة مساحات لونية دسمة واضحة ، نظيفة ، حارة ، لبناء الخلفية وتحريك العناصر ، ضمن تكوين حركي مدروس بما يتلاءم مع المحتوى الانساني ، وبصورة أدق ، نقول تلعب الحركة في اعمال الفنان دورا رمزيا وتعبيريا هاما ، فهي تكشف عن داخل العناصر المستخدمة ، وتساهم في تقديم الفكرة ، والى جانب الحركة نرى اللون التعبيري ، وعناصر أخرى ذات وظيفة رمزية تساهم الى جانب اللون والحركة في بناء الشكل والمحتوى .. وفي هذا الصدد يقول خليل عكاري : « **لقد تطورت الواقعية مع التطور التاريخي للانسان ، لكن استطيع ان اقول بأن الواقعية التي تهمني ليست واقعية تسجيلية ، مباشرة ، بل تعتمد على الفكرة التي يطرحها العمل ، والتي يعاد بناء الواقع عبرها ، وبصياغة جديده ، ويمكن ان افيد من التحوير في الاشكال ومن اللون كرمز لخدمة المضمون الذي اود ان اطرحه ، وهناك عناصر اخرى وبقدر ما تكون هذه العناصر مستخدمة بشكل سليم ومتزاوجة بشكل يخدم الفكرة على اتم وجه يكون العمل أكثر تأثيرا ، وهذا ما يدفعني الى التركيز على بناء التكوين المتماسك المدروس واللون المعبر** » .

مما تقدم لا نستغرب اذا وجدنا اللون الاحمر يفترش الارض أو الاخضر يطل من الوجه الانساني ، في أعمال « خليل » ، ذلك ان لهذه الالوان غير الطبيعية وظيفة رمزية تنشد الفكرة ، وبالتالي لها قيمة واقعية أعمق من المظاهر الخارجية للواقع ، وهذه المسألة تنسحب على المعالجة الشكلية - أيضا - ، حيث التبسيط والتحوير في العناصر الواقعية « الانسان والطبيعة والاشياء » ، وهنا لابد من الاشياء الى ان هذه المعالجا توالرموز والقيم التي تريد الفكرة ، وهي في كثير من الاعمال تتجه الى المأساة الانسانية ، تطل أخيرا عبر أجواء شاعرية ، جمالية متميزة تعود المتلقي الى المأساة بشيء من المتعة .

أما التجربة الاخرى المتميزة فهي للنحات **عاصم الباشا** الذي بدأ - أيضا - من أساس أكاديمي متين ، وخلفية ثقافية ملتزمة ، وملك فيما بعد تقنية عالية لم تقوده الى جمالية مجردة من المحتوى الانساني كما يحدث للبعض ، لكن قادته الى البحث المستمر في مختلف المواد النحتية « برونز - قصدير - رصاص - تنك .. » والتعرف على الحضارات القديمة ،

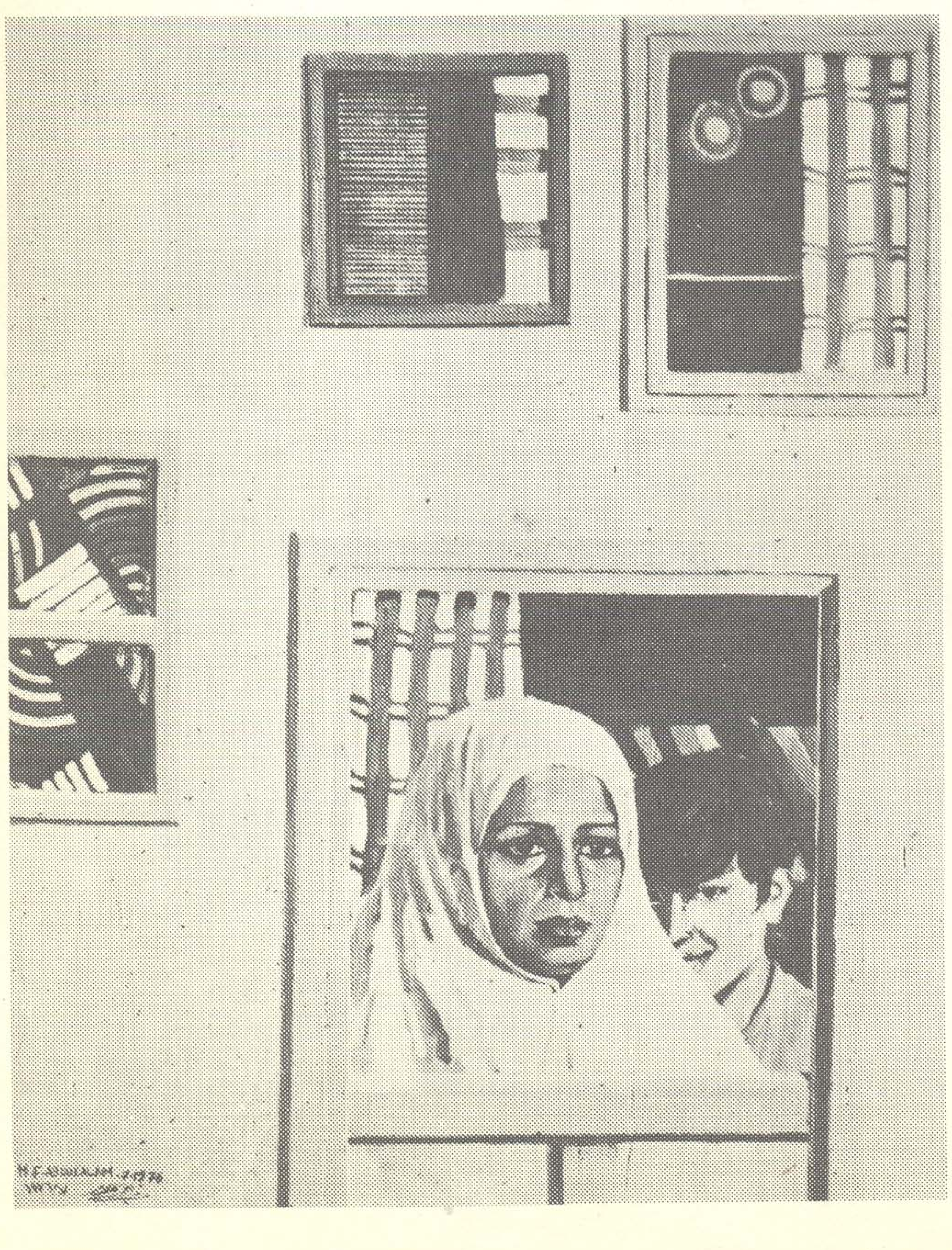
« التشكيلي »، فابتعد عن رسوخ القاعدة وثبات الشكل وضخامة الكتل « النحت المصري القديم » واقترب من حركة النحت في بلاد مابين الرافدين ، لكن بتحقيق تعبيري وشاعري في آن واحد ،البعد التعبيري والرمزي الذي يكون الى جانب خصائص أخرى كالتحوير والملمس النحتي والتعبير في الوجوه ، المحتوى الذي يريده ، ومثل هذه التجربة جديرة بالدراسة والتقدير .



في الريف ... خليل عكاري

**وهكذا نصل حقيقة ان الواقعية في الفن العربي السوري قد تطورت على مختلف الصعد ، من اسلوب التعبير الى الشكل والمحتوى ، الى الرؤية ، في سبيل التعبير عن الواقع وربطه بابعاده التراثية والانسانية ، ووصلت عبر بعض الانجازات الفردية التي تمثل اجيالا مختلفة الى ابداعات لاتقل اهمية وفاعلية عن التجارب الواقعية المتطورة في العالم .. لكن اين الاعلام بأشكاله المتنوعة « صحافة متخصصة ـ مجلات ـ كتب فنية ملصقات ـ بطاقات ـ سينما الخ . » والذي يفترض ان ينشر هذه الانجازات على اوسع نطاق .**

واستشفاف المعاصر الملتزم بقضايا الانسان المصرية ، فكانت أعماله التي تعرف عليها جمهور دمشق من أهم المنحوتات التي شهرها هذا الجمهور منذ سنوات خلت ، فقد أثار الاعجاب لما يملكه من رؤية واقعية متطورة ، عمل على ترجمتها كقيم نحتية حديثة ومضامين انسانية معاصرة تلامس الانسان في أي مكان من هذا العالم .. فقد تناول العديد من الشخصيات التراثية ، المحلية والعالمية ، المبدعة في مجالات متنوعة، وعالجها من جديد بحيث تصبح بما تطرحه من مضامين ملكا للانسانية ، ذلك ان « عاصم »اراد الحالة الانسانية بشمولها وامتدادها وعمقها المكاني والزماني ، فالانسان في اعماله هو الاساس ، وعملية الكشف عن معاناته هي الهدف ، لكن ليس عن طريق مباشر ، تسجيلي ، لذلك أهمل بعض التفصيلات مؤكدا على الحركة التعبيرية للكتل في الفراغ ، تماما ،كما المسرح الحديث.



نوافذ ... فؤاد أبو كلام

# أنماط من التعبيرية في الفن التشكيلي المعاصر في سورية

اعداد : الحياة التشكيلية

قدمت مجلة الحياة التشكيلية في أعدادها السابقة عدة دراسات عن الحركة التشكيلية في سورية، بدأتها ببحث عن (( جيل الرواد )) في عددها الاول ، وانتقلت الى (( جيل التحرر )) في العدد الثاني ، ثم قدمت دراسة عن (( التراث العربي والفن التشكيلي في سورية )) في العدد الثالث الذي خصص لدراسة التراث العربي، ثم تابعت أبحاثها في العدد الرابع عن (( جيل النكسة ))، وأخيرا قدمت (( الفنانات النساء )) في عددها عن (( المرأة .. والفن التشكيلي )) وهي تكون قد استنفذت أكثر جوانب هذه الحركة في تطورها منذ البداية ، أي منذ بداية هذا القرن .

وستتابع أبحاثها عن هذه الحركة ، لتعطي فكرة عن المرحلة المعاصرة من تطور الفن التشكيلي ، التي تهدف الى اغناء الصورة الراهنة عن هذه الحركة ، لتغطي جوانب أخرى في هذا التطور ، ولسوف تلح هنا على التجارب التي لم تتطرق اليها في الماضي ، حتى تستقيم لوحة أمام أنظار القراء ، ولهذا سيكون التركيز في الدراسات المقبلة على الاجيال الشابة ، التي تصاعدت أهميتها منذ السبعينات ، وقدمت ما يستحق الوقوف عنده، لان هذه الاجيال قد أسهمت في تطوير الحركة في السنوات الاخيرة .

ويتوقف مستقبل هذه الحركة على ما تقدمه لنا من أعمال فنية وحلول تشكيلية متنوعة ، وأساليب، ولسوف تتم عملية ربطها بالاجيال السابقة التي قدمت لنا بعض الحلول الفنية ، التي مازالت تلعب دورا كبيرا حتى الآن ، ولسوف نكتشف عبر ما سنقدمه ، وما قدمناه من دراسة (( الواقعية في الفن التشكيلي في سورية )) ، الكثير من الامور الهامة التي تؤكد على أن ما يقدمه الشباب من تجارب ليس بعيدا عن الاهداف الرئيسية التي تسعى هذه الحركة ، الا وهي ربط الفن بالواقع والتعبير عنه شكلا ومضمونا وموضوعات ...

ولسوف تسعى المجلة الى تقديم الدراسات المختلفة عن التيارات الفنية ، والاتجاهات حتى تستنفذ كل ما هو هام وجدير بأن يقدم .

**يسعى الفنان التشكيلي ، في قطرنا العربي السوري، الى التعبير عن الواقع ، ويرغب في تصوير دقائق الحياة، ويطور تعبيره الفني ليتلاءم مع الظروف المختلفة التي تعيشها الامة العربية ، في هذه المرحلة ، لهذا فهو الشاهد الصادق على هذا الواقع الذي نعيشه ، ولكنه شاهد له حضوره الخاص ، وله أسلوبه المتميز الذي لا يمكن أن تحده أية نظريات ، انه يرى ويعبر بحرية عما يرى ، ويعطي لعمله الابعاد الاعمق ليكون عمله خالدا ، لهذا فهو يجمع الماضي ويأخذ منه ، ويعانق الحاضر ويعاينه ، ويتجه الى المستقبل بثقة ، وذلك حتى يكون عمله خالدا ، أليس حلم الفنان أن يضمن الواقع المتجدد بازمته المختلفة المستمرة وتغيراته المتبدلة اللامتناهية .**

**واذا حقق الفنان التشكيلي هذا الهدف عبر تجاوز الوافد الى المرغوب ، وتطوير الموجود عبر الاصالة ، وتحقيق الحضور الخاص، الذي حققه الفنان الطليعي، وتابعه الفنانون الشباب ، ليقدم لنا التجارب التي يمكن اعتبارها ... اضافة نراها عند المبدعين ، ولهذا نعتبر الحركة الفنية الشابة ، تعكس صورة عن الحركة ، بمتابعة ، وأحيانا دون أي تغيير يذكر أو أي اضافة يعتد بها .**

واذا شهدت الحركة الفنية ، عدة مراحل زمنية انعكست في أساليب متنوعة ، وأشكال تعبير فنية ، فان مشهد هذه الحركة الراهن يقدم لنا هذه التجارب المتناقضة ، والمختلفة معا في اطار متعايش ، يصعب تمييز كل شكل ، ورده الى ظروف تاريخية مختلفة ، ولهذا يمكننا القول بأن حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، متعددة أساليب التعبير ، ومختلفة في أشكال وصيغ الفنانين الذين يبحثون لايجاد طريقهم، هم يأخذون من التراث والواقع والمعاصر في تفاعل أحيانا ، ولهذا لابد من توزيع هذه الحركة على تيارات مختلفة حتى نتمكن من دراستها وتوضيح أهم خصائصها ، والدلالة على الصيغ التي لجأ الفنان اليها كي يعكس عملية التركيب لكل هذه الاشكال في لوحة واحدة .

ولهذا نجد أن حركة الفن التشكيلي ، قد عرفت « **الواقعية** » بأشكالها وتنوع صيغها الفنية ، و « **التعبيرية** » التي ربطت الفن بمعاناة الانسان وتوحد الفنان مع لوحته ، و« **التجريد** » كلغة فنية محضة يسعى الفنان للوصول اليها عبر أشكال متعددة ، ولسوف نتوقف عند « **التعبيرية** » أولا نظرا لاهمية ما تقدمه ، وانتشارها ، وتأثيرها على جيل الفنانين الشباب المعاصرين .

## الاتجاه التعبيري

لقد اكتشفت الحركة الفنية أهمية « الحركة التعبيرية » في الستينات ونحن نعني بالتعبيرية شكلا من أشكال الارتباط الصميمي بين الفنان والعمل الفني، بحيث نرى معاناة الفنان مجسدة أمامنا في عمله ، واستخدم الفنانون التشكيليون الوجوه البشرية للتعبير عن أفكارهم ، ومعاناتهم ، وأصبحت مستودعا يفرغ فيه الفنان أحاسيسه ، وكسب هذا التيار الكثير من الانصار ، والمؤيدين ، في البداية واخذت هذه الحركة شكلا ذاتيا من التعبير ، ربطت بين معاناة الفنان في ظروفه الحياتية ، وترابط هذه الصلة مع المعاناة الخارجية في الواقع المأساوي الذي عشناه في فترات محددة بعد نكسة حزيران ، وهكذا أصبحت المعاناة مشتركة بين الفنان ومن حوله ، وبدات تتوسع دائرة التعبيرية لتأخذ أبعادا اجتماعية وسياسية وانسانية، بعد أن كانت فردية وذاتية .

في البداية عرفنا في تجربة ( فاتح المدرس ) مثلا ، شكلا من الترابط بين المعاناة الحادة ، وبين الوجوه التي يقدمها مصلوبة على الارض ، ومن ثم بدأنا نراه يعكس مأساة الاخرين حوله ، رغم بقاء الجانب الذاتي عميق الجذور في هذه الاشكال ، وشاهدنا خلفية اللوحة وقد تحولت الى ارض ممتدة، لها صلتها بهذا الانسان، وهكذا حقق ( فاتح المدرس ) أول صيغة فنية تعبيرية لها جذورها في أعماق ذاته ، وأوجد الوجوه المضغوطة الملائمة والمترابطة مع مساحة ممتدة الى الافق ، عليها انسان .

وقدم الفنان ( لؤي كيالي ) وجوها حزينة تحمل الطابع الرومانتيكي ، وربط بين معاناته وبينها ، كان ( لؤي ) واقعيا في كثير من الاحيان ، لكن حركة اليد، والتعبير في العيون ، أصبحت تقدم لنا صورة عن عالمه الذاتي ، تجسد في جميع الوجوه ، حزنا أخرس ، وجمالا ساكنا ، يطغى على كل الآلام التي يحملها الآخرون .

وحين تعمقت المشكلة وأخذت أبعادها الخارجية، بدأ الفنان يبحث عن معادل خارجي ، يقدم عبره الوجوه الاخرى ، ويعكس معاناته عبر الآخرين ، ويجد في كثير من الوجوه شيئا يماثل ما يعانيه ، ولهذا تتعادل الذات مع الآخر بوضوح ووئام ، وقد يتخلى الفنان عن مشكلته في بحر المشكلة العامة وطغيانها في فترات أحداث هامة ، وهكذا يتفجر ما كان صامتا وحزينا في عنف وقوة ، في لحظات من لحظات غياب الضابط الخارجي الذي يمنع بروز الذات ، ويتماثل ما هو ذاتي مع ما هو عام ومشترك ، ويتداخلا .

ورأينا ، تجارب اخرى لفنانين ( تعبيريين ) ، كما

شاهدنا بعض الفنانين يلجأون للتعبيرية في مناسبات مختلفة ، تشتد فيها الازمة، لكن أكثرية هذه التجارب تبقى مؤقتة ، لاتستمر لفترة طويلة من الزمن ، ولهذا لا نستطيع اعتبارها ممثلة لتيار تعبيري بالمعنى الدقيق للكلمة ، رغم أنها وصلت الى شكل من التشويه للانسان ، غاية في البعد عن التمثيل للواقع لقد اعتمد التعبيريون بشكل عام على تحوير الشكل الانساني ، وعلى تغييره ، أو تدميره ، باتجاه الدمامة والبشاعة، حتى يتوصلوا الى التعبير عما يريدون ، ولهذه الصيغة جوانبها الذاتية ، المغرقة في المأساوية ، ولها امتداداتها الاجتماعية الخارجية ، وقد أضاف الفنانون الشباب الى الاشكال التعبيرية بعض الصيغ الاخرى التي أعطت لهذه المدرسة شكلا أكثر ارتباطا بالواقع ، وتعبيرا عنه .



وجه ... مروان قصاب باشي

## مروان قصاب باشي

لكن ( التعبيرية ) في شكلها الاكمل ، لم تتجسد الا عند الفنان [ مروان قصاب باشي ] الذي ربط بين هذه الصيغة الفنية ، وبين ما هو محلي من مواضيع وأشكال واعطاها بعض الميزات الخاصة .

**يؤكد مروان على الصياغة التعبيرية ، والصلة المتينة التي تربط الفنان بعمله ، فاللوحة تجسد المعاناة الفردية بوضوح تام ، وتوصل بعد ذلك الى اسلوب خاص غاية في التفرد من حيث قدراته الفنية العالية ، ومن حيث وعيه لمعاني التعبيرية ، لما يملكه من عالم غني ذاتي ، ولاحتكاكه الواعي بالتعبيريين الالمان أثناء دراسته ... واقامته في برلين ، لفترة زمنية طويلة .**



وجه ... مروان قصاب باشي

قدم – في البداية – ذكرياته القديمة ، الوجوه التي عرفها في شبابه وطفولته ، تحمل بعض التشويهات البسيطة ، تضخيم الرأس ، وتبديل الملامح او التقليل من اهمية الجسد على حساب الوجوه ، كان في بدايته ينقد عالم طفولته ومراهقته ولهذا تحمل بعض أعماله الاولى صفة ذاتية لها جوانبها الاجتماعية .

**ولكنه لم يلبث أن تحول الى صيغة جديدة من التعبير ، ابتعد عن تمثيل الاشخاص المختلفين ليقدم نفسه ، وجه كبير على مساحة اللوحة، وبرزت الاخاديد على هذا الوجه ، الذي أصبح يمثل الارض الممتدة الواسعة ، واصبحت الارض وجه انساني معبر ، لا يمكن فصلها عنه ، يترابطان معا في رباط محكم ، تجاعيد الوجه هي تضاريس الطبيعة ، وعيون الانسان هي وديان ، وأنفه جبل ، وخده هضاب ، وما ينمو على الوجه من شعر يماثل ما ينمو على الارض من أعشاب .**



وجه ... مروان قصاب باشي

**ان هذا الترابط يمثل شكلا من التعبير الفني ، عرفناه في حركتنا التشكيلية ، ويمثل أحد خصائص التعبيريين ـ أو بعضهم ـ وهو صيغة لها طابعها المحلي، ذلك لانه يحمل عملية توحيد بين الانسان والطبيعة حوله ، وتداخله معها واضفاء الاحاسيس الانسانية عليها ، وعلى الاشياء التي تحيط بالانسان ، وهكذا تأخذ الاشياء أهمية كبيرة لانها الرموز التي تنقل ما يريد الفنان ، وهكذا أصبح بامكان الفنان التعبيري أن يتجاوز الدائرة الذاتية الى الاخرين عبر العناصر المشتركة بينهم وبينه .**

لان المشكلة التي يسعى الفنان التعبيري لحلها هي قدرته على ايجاد ما يساعده على تصعيد ما يعتمل في أعماقه من أحاسيس وانفعالات ، وكوابيس أحيانا، ويجد الارض المشتركة مع الآخر الذي يبدو له بعيدا عنه ، لا يصل اليه ، لانه يعاني من أزمة يريد التعبير عنها في لوحته لايصالها للآخرين ، ولا يصل اليهم ، لان مشكلته الخاصة العميقة والخاصة تضعه وحده أمام الازمة .

وحين يستطيع الفنان ـ عبر حلوله الفنية ـ ما يساعده على جعل مشكلته عامة . ومشتركة مع الآخرين ، يتخلص من أزمته الشخصية التي تجعله يحاور نفسه ، ليحاور الآخرين ، ويفتح لهم نفسه .

ونلاحظ بأن مواضيع ( مروان ) التي قدمها في البداية كانت شخصية ، لكنه حين ربط انسانه بالارض حوله ، وجسده ضمن المساحة الكبيرة ، أعطى بهذا الانسان ماهو مشترك مع الآخرين وتحول وجهه الى تمثيل وجوه الآخرين ، ويعكس معاناتهم كما يعكس معاناته في وئام .

وحتى حين استخدم « الطبيعة الصامتة » و « الدمى » فقد عكس من خلال حركة اللون، وضربة الفرشاة ، ون خلال اوضاع الاشياء ، الاوضاع المأساوية التي عبرت عنها الوجوه لكنه ابتعد شيئا فشيئا عن « الالحاح على العامل الذاتي » ، وعن المباشرة الى الاشكال الاكثر تعقيدا ، والى رمز الذي تترجمه الاشياء ، واسلوب رسمها في خطوط اللون الحادة والمتفجرة ، كأنها يرسم بدمه ، وبكل جوارحه، ويصل الى الآخرين عبر الاشياء المشتركة معهم .

**وان تحليلنا لما قدمه [ مروان قصاب باشي ] من تجربة تعبيرية وما توصل اليه من حلول لازمة التعبيرية، لتصبح فنا شخصيا لها جذورها المحلية ، في بلادنا ، ستساعدنا على توضيح ما قدمه الآخرون الذين لجأوا الى التعبيرية لتساعدهم ، وما أضافه كل انسان منهم، ليقدم لنا شخصية مستقلة لها حضورها ، ضمن « المدرسة الفنية » ، واستقلالها الفردي ، وحلولها الخاصة .**



وجـه ... مروان قصاب باشي



وجـه ... مروان قصاب باشي

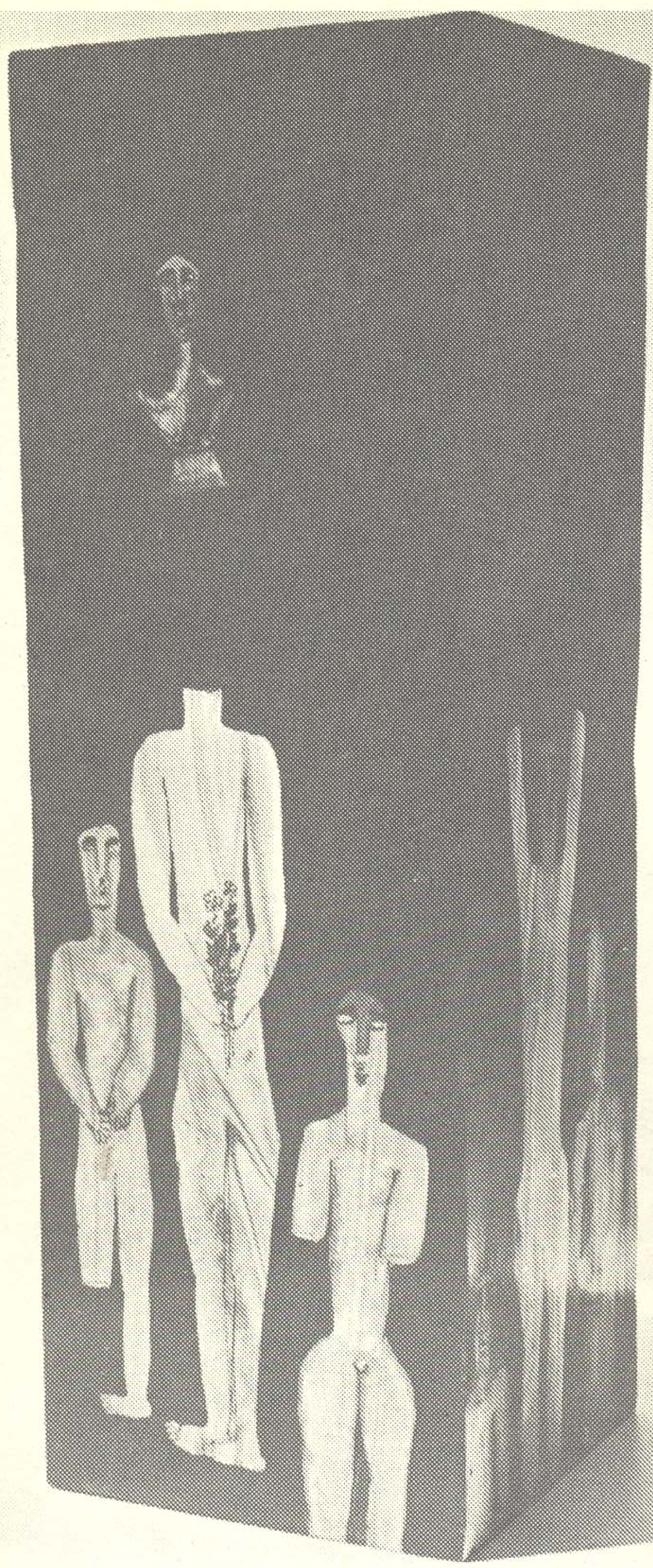
# نذير اسماعيل

من بين الفنانين الذين تأثروا بالتعبيرية الفنان ( نذير اسماعيل ) ، ونحن نجد أن أعماله التي ينفذها بالحبر الصيني ، أو بتقنيات متنوعة ، ما يساعدنا على اكتشاف ذلك ، رغم أنه لم يكن تعبيريا في بداياته الاولى، وظل يملك شخصية مستقلة لها تطورها الخاص المستقل الذي يتصل مع التعبيريين ، في كثير من الامور .

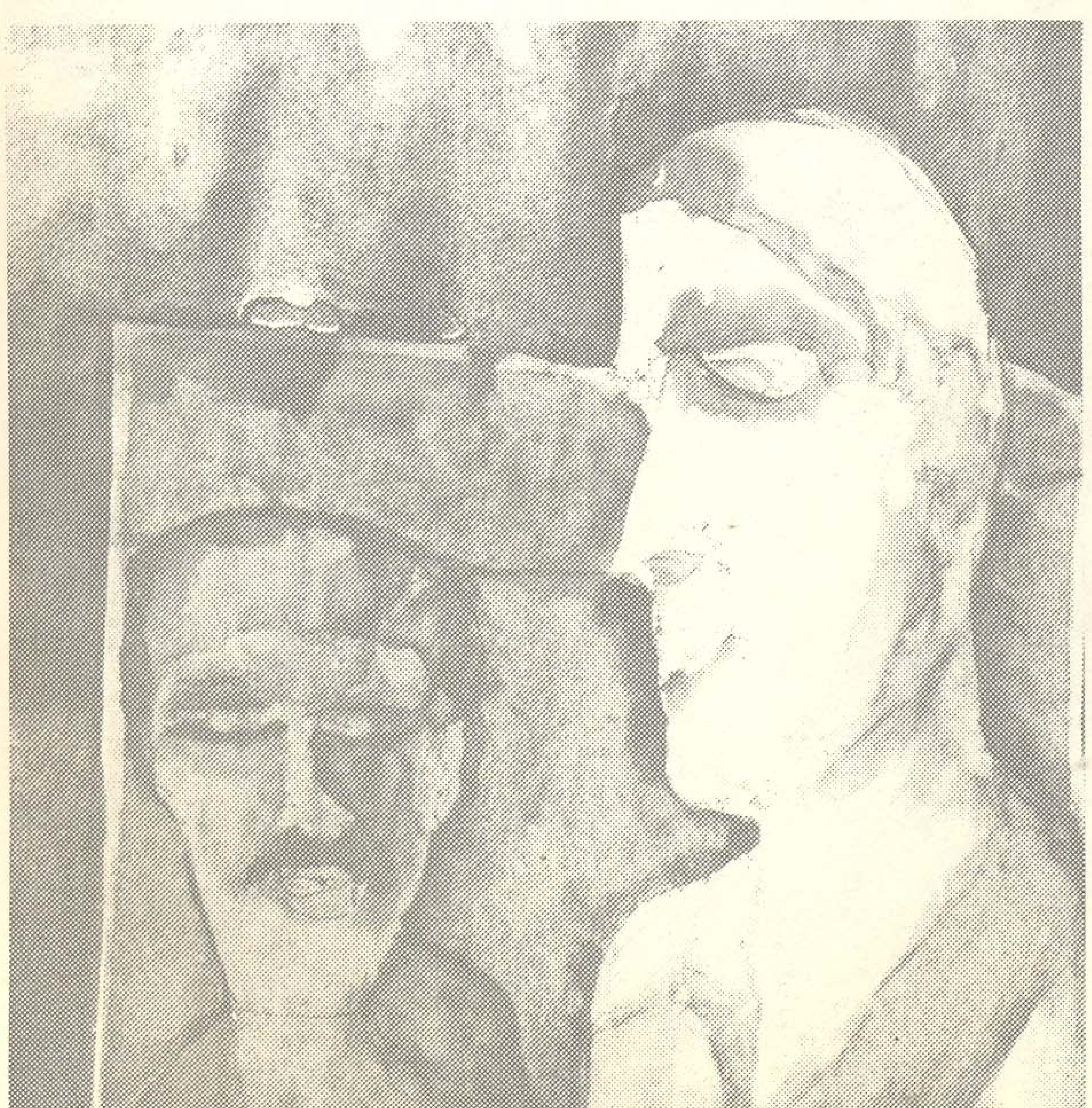
انطلق ( نذير ) من رسوم أخذها من البيئة الشعبية التي ترعرع فيها ، ومن الاحياء القديمة ، ولكنه يحمل كما يحمل أكثر التعبيرين المعاناة التي تترجم طفولة مأساوية ، ومشاكل عميقة أعطت المخزون الذاتي الضروري للفنان التعبيري .

ولكنه طور ما أخذه من بيئته ، وما تعلق به من أشكال حوله ، وما عاناه ، ودمج ذلك كله في منهج فني خاص ، أضاف اليه الموقف الانساني الضروري حتى يتجاوز الفنان الدائرة الشخصية ويوظف مايملكه من أشكال ضمن لوحة لها شخصيتها الخاصة .

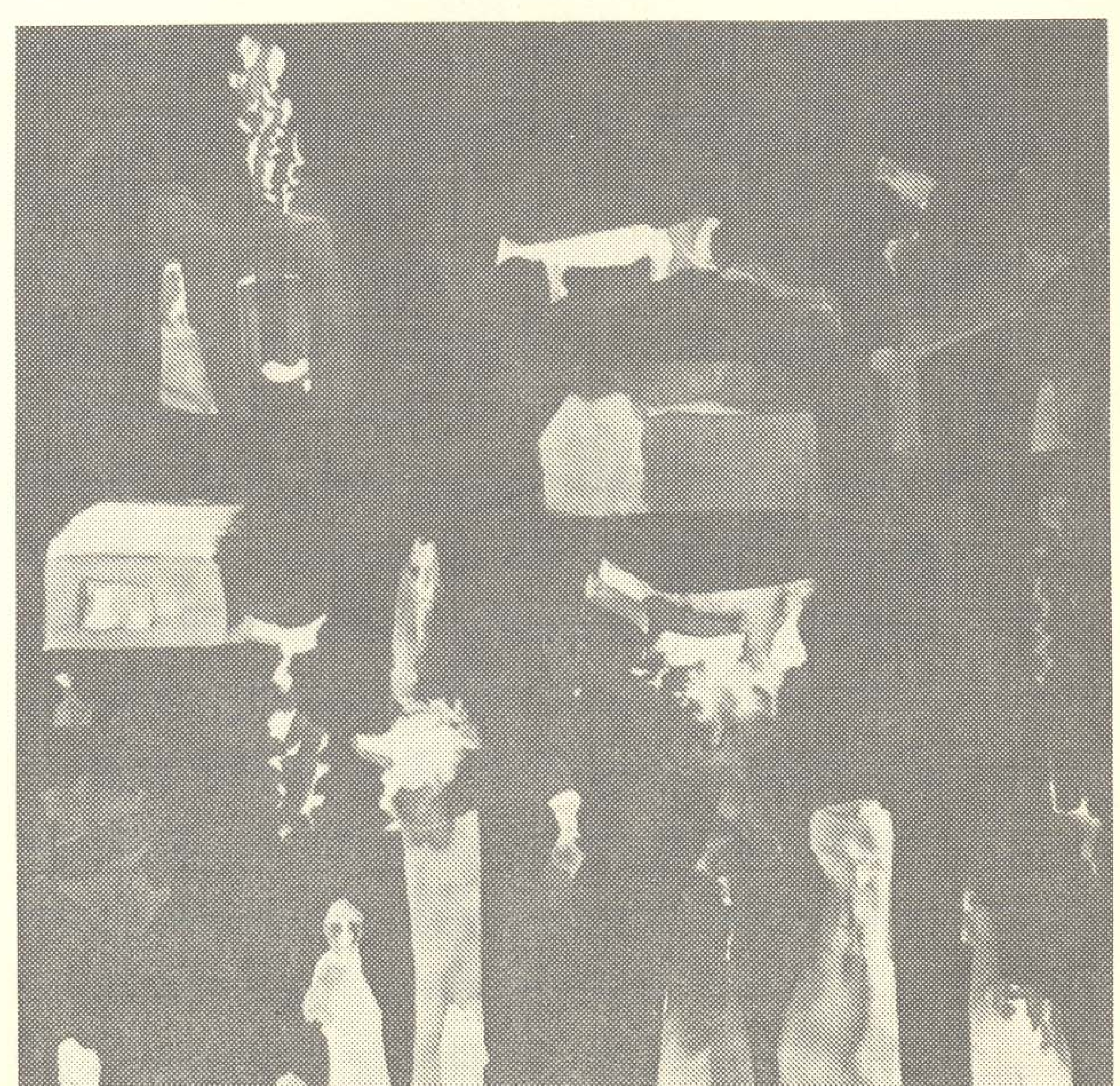
**لقد اعتمد على ( الانسان ) ليقدم عبره المشكلة ، وأحاطه بمساحة خلفية تحيط به من كل الجوانب ، حتى يرمز بذلك الى الواقع الذي وضع فيه هذا الانسان ، وقدم انعكاس هذا الواقع عليه ، وعلى ما حوله من أشياء .**



مكعب وأشخاص ... نذير اسماعيل



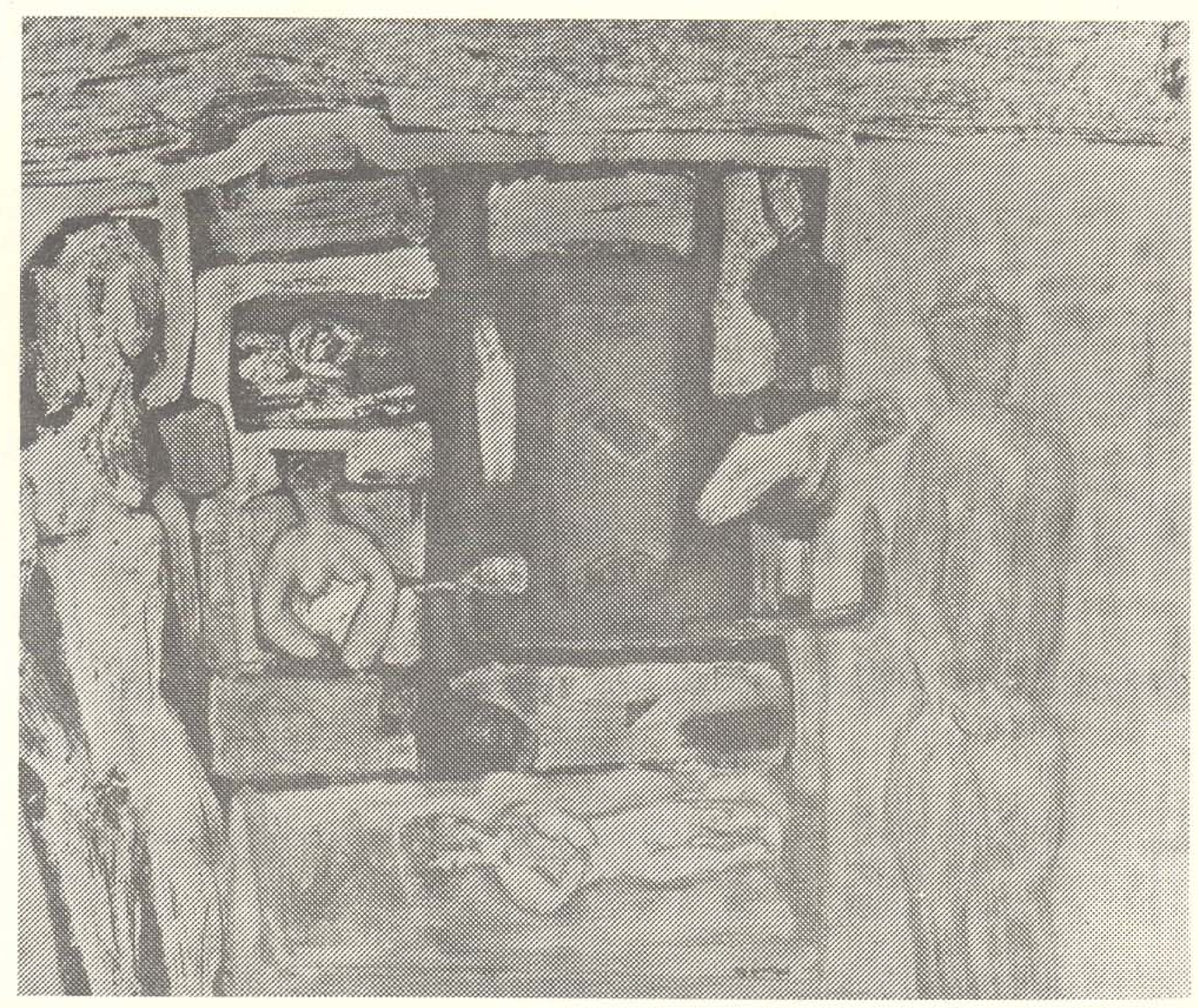
وجهان ... نذير اسماعيل



بيوت وأشخاص نذير اسماعيل



شجر وسمك واشخاص ودجاج ... نذير اسماعيل



اشخاص وجدار ... نذير اسماعيل



اشجار واشخاص وحيوانات .. نذير اسماعيل

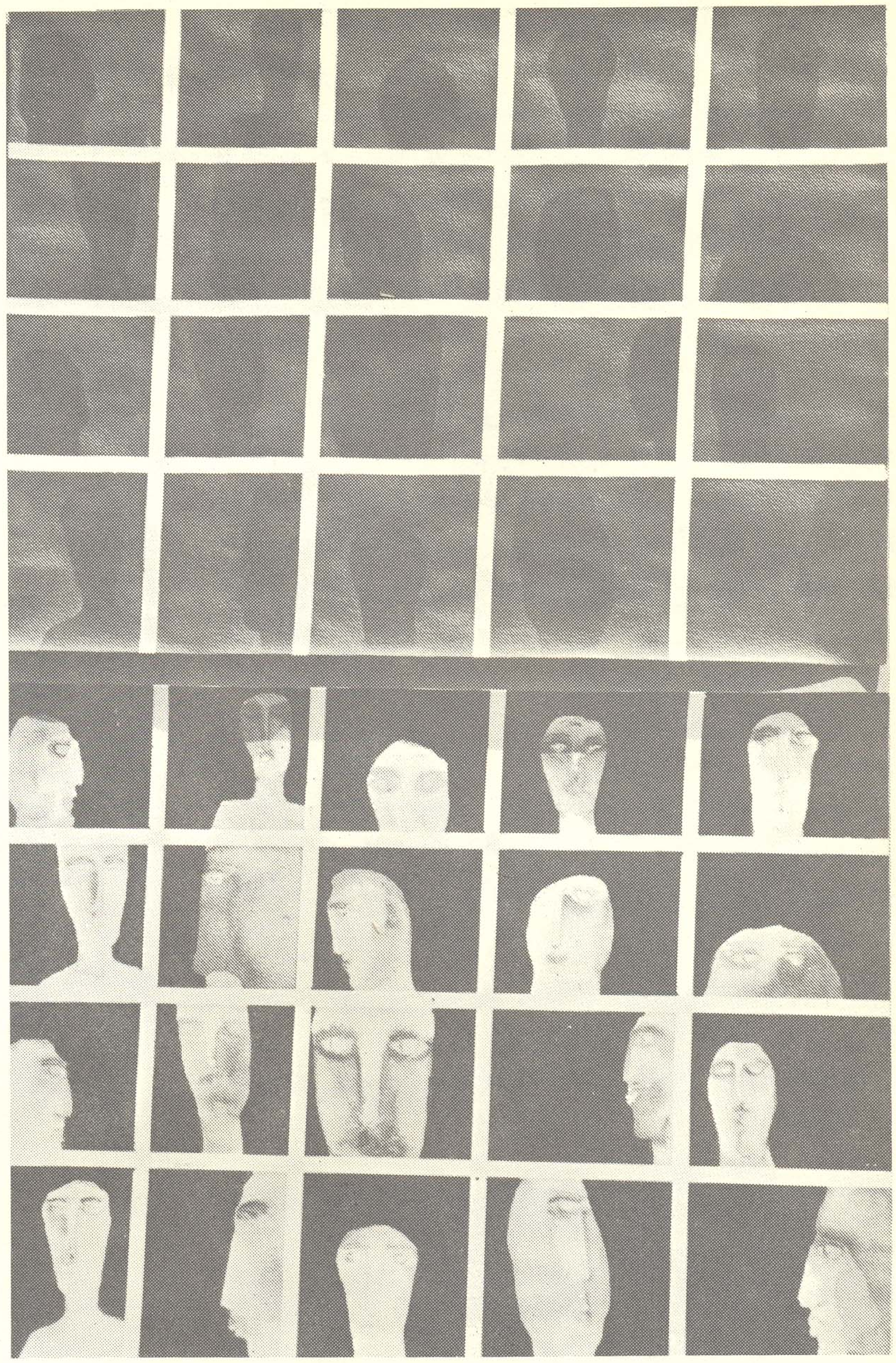
**قد أحاط الانسان بالسواد ، وبرزت الاشكال من هذا السواد ، أو حدده ضمن اطارات هندسية ، أو خطوط تحجز هذا الانسان ، وتهدمت الوجوه، وبرزت معاناتها ، والح على علاقة هذا الانسان بالاشجار والطيور والبيوت والاحياء القديمة ، كأنه يريد أن يرمز لنا بهذه الاطارات لكل ما يقف بوجه هذا الانسان من قوى تدمره ، وصراع هذا الانسان كي يتحرر .**

**ان الانسان يعاني ، ويحاول بعض الناس مقاومة الاطارات ، ويستسلم بعضهم ، ويتجاوز بعضهم نفسه وواقعه ، لكن يبدو هذا الانسان على أنه متعدد المواقف، حسب الاشخاص المرسومين ، لهذا لا نرى تمثيلا مثاليا ، بقدر ما نرى تباين في الاوضاع حسب الظروف والحالات .**

**نراه يوزع أشخاصه بتكوينات متحركة ، تندمج الاشجار مع البشر ، والبيوت مع الحيوانات ضمن التكوينات المتحركة أحيانا ونحس بايقاع حركي ضمن علاقات الاشخاص والاشياء وتوزعهم ضمن المساحة، وهكذا خلق « عالما خاصا » .**

ان المساحة السوداء تشبه الارض ، الذي صلب عليها الانسان عند بعض التعبيريين ، ونرى عمق التعبير الذاتي في الوجوه التي تعكس المعاناة التي هي نتيجة لعالمه الشخصي ومعاناته هو ، وتوحده مع أشخاصه، فهم جزءا منه لا يتجزأ ، ولهذا نراهم يترجمون دقائق حياتية يومية من حياته وحياة الاخرين بصدق ، وبعفوية خاصة هي نتيجة لان ( نذير ) لم يدرس دراسة أكاديمية ، وهكذا تتحور الاشياء والاشكال على يديه وتخرج دون افتعال ، وبدون تزويق .

ان ( نذير ) يلجأ الى ( الأرابسك ) ليحرك شخوصه وأشكاله ، ويساعده ذلك على خلق التآلف بين الناس في بعض الاعمال ، كي يتجاوز الفرد ما هو خاص لما هو مشترك ، يحقق التضامن، ويوحد بين الناس والاشجار والبيوت والحيوانات في تكوينات متآلفة ، تحمل قيمة تعبيرية ونضالية .



وجوه ... نذير اسماعيل

**ونحس بأن التعاطف الانساني مع الاشياء المحيطة، ترفع من قيمة هذه الاشياء لتصبح انسانية ، يضفي عليها المعاني التي يريد ، والافكار التي يرغب ، لهذا تمكن من التعبير عن الحس المأساوي عبر عناصر مهملة حوله ، واستطاع أن يجعلها تعكس نفس الاحساس الذي يقدمه الوجه ، وهكذا أكد على أن الرمز وسيلة هامة ، لترجمة بعض الاحاسيس الانسانية . ان هذا الرمز الذي يلجأ الى العناصر المهملة ، ويعطيها أبعادا انسانية ، هو رمز فني وليس مجرد صيغة من التعبير تصلح لكل فكرة ، انه يريد أن يعكس عبر كل الاشياء ما يريد ، وما يريده في لوحته يختلف عما يريده في لوحة أخرى ، لهذا لابد من التدقيق حتى يتمكن المشاهد من اكتشافه .**

وهو لهذا ، يقدم لنا لغة تشكيلية لها خصوصيتها، وتفردها ، ولها جوانبها المختلفة القادرة على التعبيرعن شتى الافكار ، ولها جوانبها الخاصة المرتبطة بالواقع، وتركيبها الذي يؤلف بين جوانب هندسية ، وعناصر من الواقع ، وخيال خصب ، وقد يقدم لنا تراجيدية ... هي نتيجة لعلاقة بين انسان أو شيء أو شجرة، وما يحيط به ، وقد تتحول الاشكال الى صيغ شاعرية في كثير من الاحيان ، هي نتيجة لتعلقه ببعض عناصر من الحياة التي تحيط به .

# عبد الله مراد

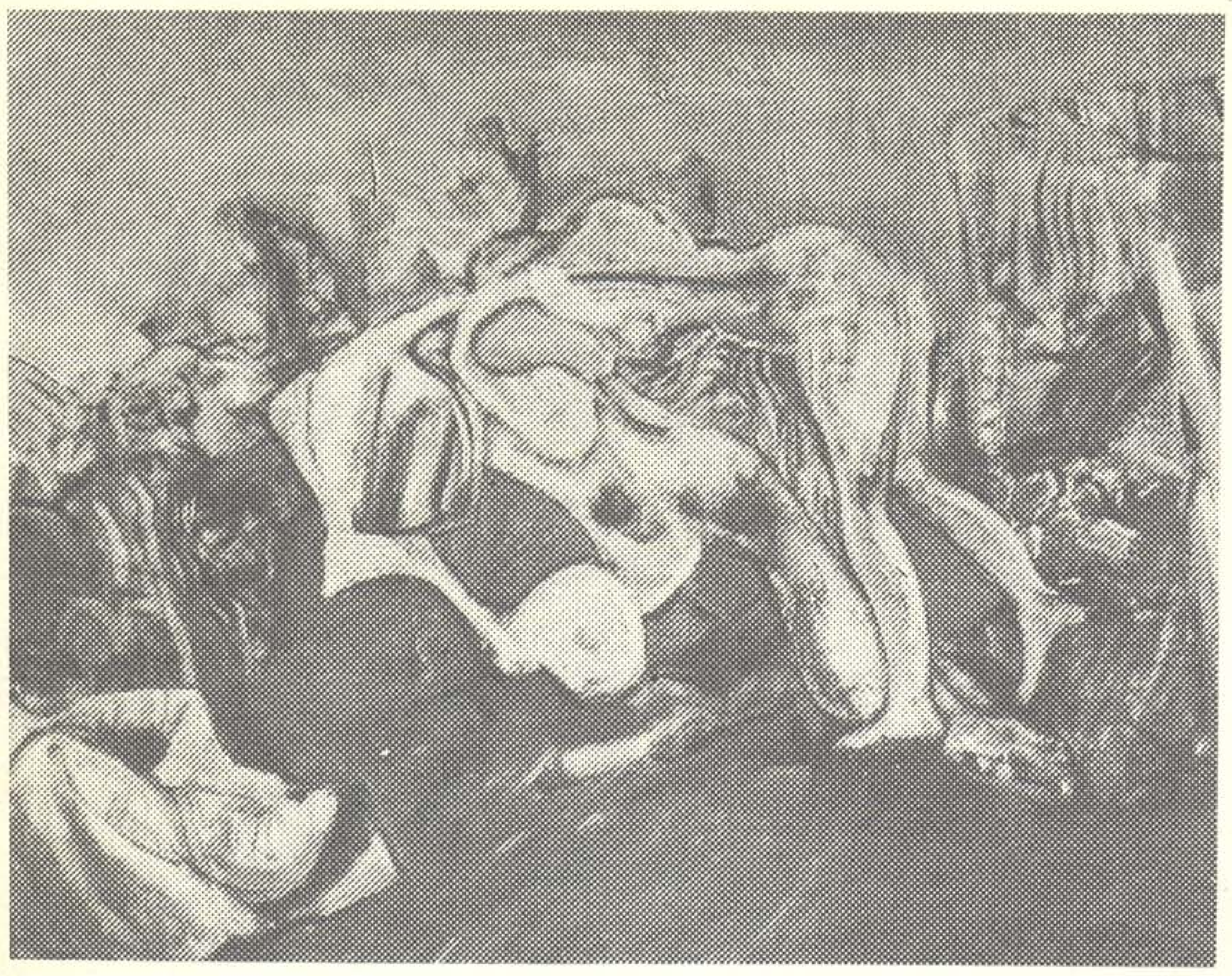
**اذا انطلق ( نذير ) من الاحياء القديمة** ، ومن الزخارف والمساحات ، وقدم الانسان عليها ، فان ( عبد الله مراد ) قد انطلق من مشاهد طبيعية ، حورها الى أشكال تجريدية بحس لوني مرهف وعجينة دسمة ، وأعطى شواطىء عليها صخور وبحر في الأفق يسده ، وتبسيط للاشكال المتداخلة ، وتلاعب بها حتى يجمع بين متناقضين ( الواقع ) و ( التجريد ) وهكذا لانرى الشكل التسجيلي من ( الواقعية ) ، ولا نرى التجريد الا عبر الواقع ، وحملت لوحته شاعرية هي علاقات لونية .

وكنا نحس بأن هذه الاشكال المندمجة من (التجريد) و ( الواقع ) تحمل لنا عالميا ذاتيا غنيا ، تترجمه بعض التحويرات للصخور ، وبعض التعديلات للاشكال ، وهكذا ربط بين لغة خاصة وبين عالم ذاتي غني يترجم نفسه عن طريق تهديم الشكل الذي يرسمه وتعريته ، ويضفي اللون على هذه العملية شكلا شاعريا لكن هذا الشكل يغيب أمام قوة التعبيرية التي نراها في علاقات اللون ، وأشكال المنحوتات البشرية التي عملت عاديات الزمن على تحويرها لاشكال لا انسانية .

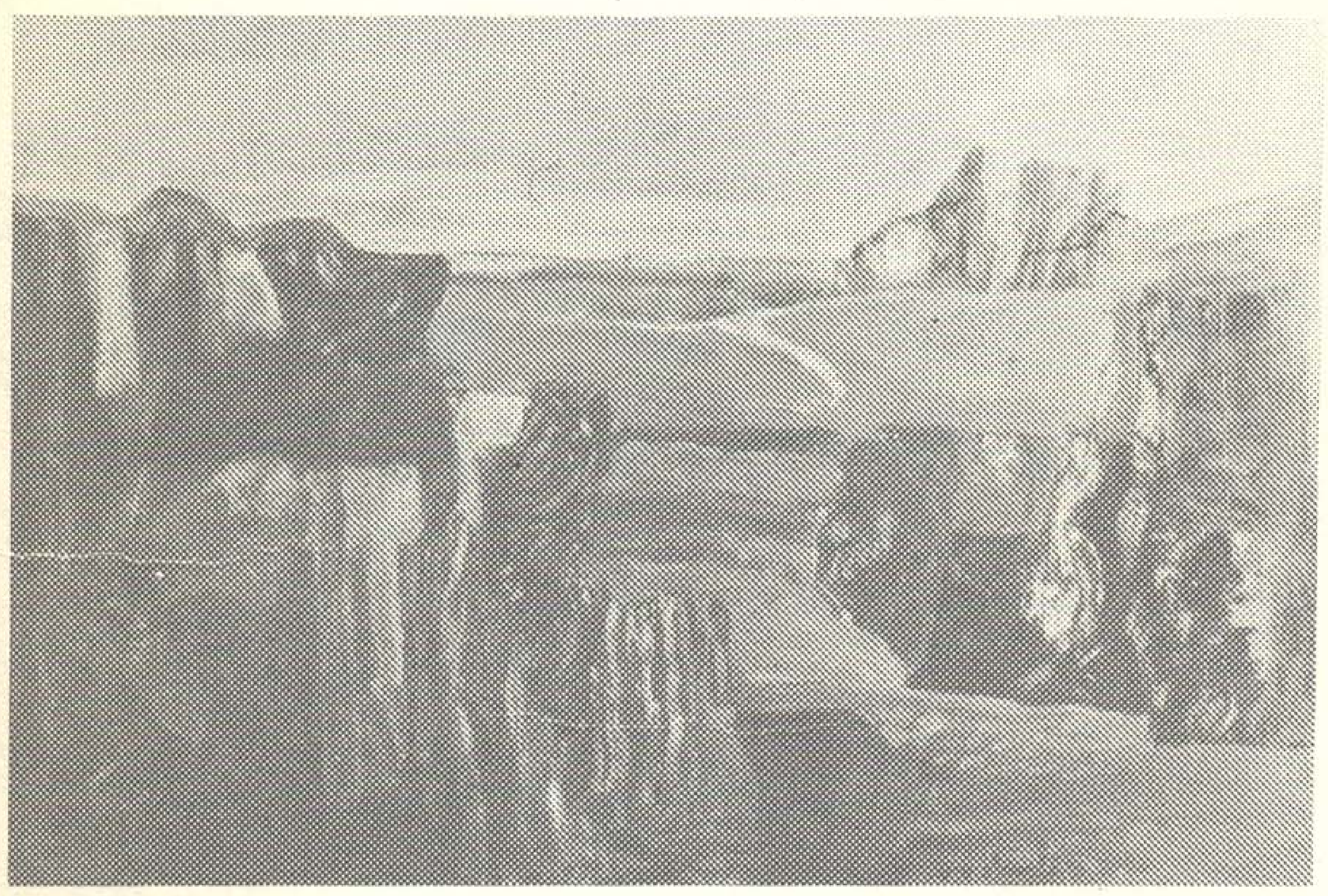
واستمرت تجربته ، وعدنا لاكتشاف رغبته في حل التناقض بين ( التجريد ) و ( الواقع ) ، للوصول الى لغة خاصة تترجم أعماقه ، ونكتشف فيها عالمه الذاتي يترجم لونا فقط ، رسم الفراغ والحركة بعلاقة حركة لون على مساحة ، وتحولت الطبيعة الى علاقات لونية تترجم هذه الاحاسيس الخاصة والذاتية ، وابتكر الاشكال الاسطورية ولعب اللون دوره لاعطاء اللوحة شكلا تعبيريا تجريديا ، نحس فيه بنفسية الفنان المرهفة ، وطبيعته الهادئة ، والتي أضفت على أشكاله الصيغة العضوية ، ولكن بعض اللوحات عكست مايختفي في الاعماق من اضطراب ، وتفجر ، ويتساءل الانسان هل يذهب ( عبد الله ) مع التجريد الى أقصاه ، فيعكس عبر هذه اللغة ذاته ويعكس شتى انفعالاته المختلفة ، ويترجم أعماقه بشكل ملون ، هو المعادل اللوني والخارجي لعالم ذاتي ، أم أن هذه المرحلة ستتوقف ، ليبدأ مرحلة جديدة لها خصوصيتها .

وفاجأنا مرة أخرى بعودة الى الواقع ، على نحو جديد ، بحدة اللون ، وبأسلوب عضوي ، ليعكس ماهو انساني عن طريق الانسان نفسه ، بعد أن ترجمه باللون والاشكال اللامحددة ، التي تملك لبعض عناصر ظلت علاقاتها بالتجريد واضحة تماما .

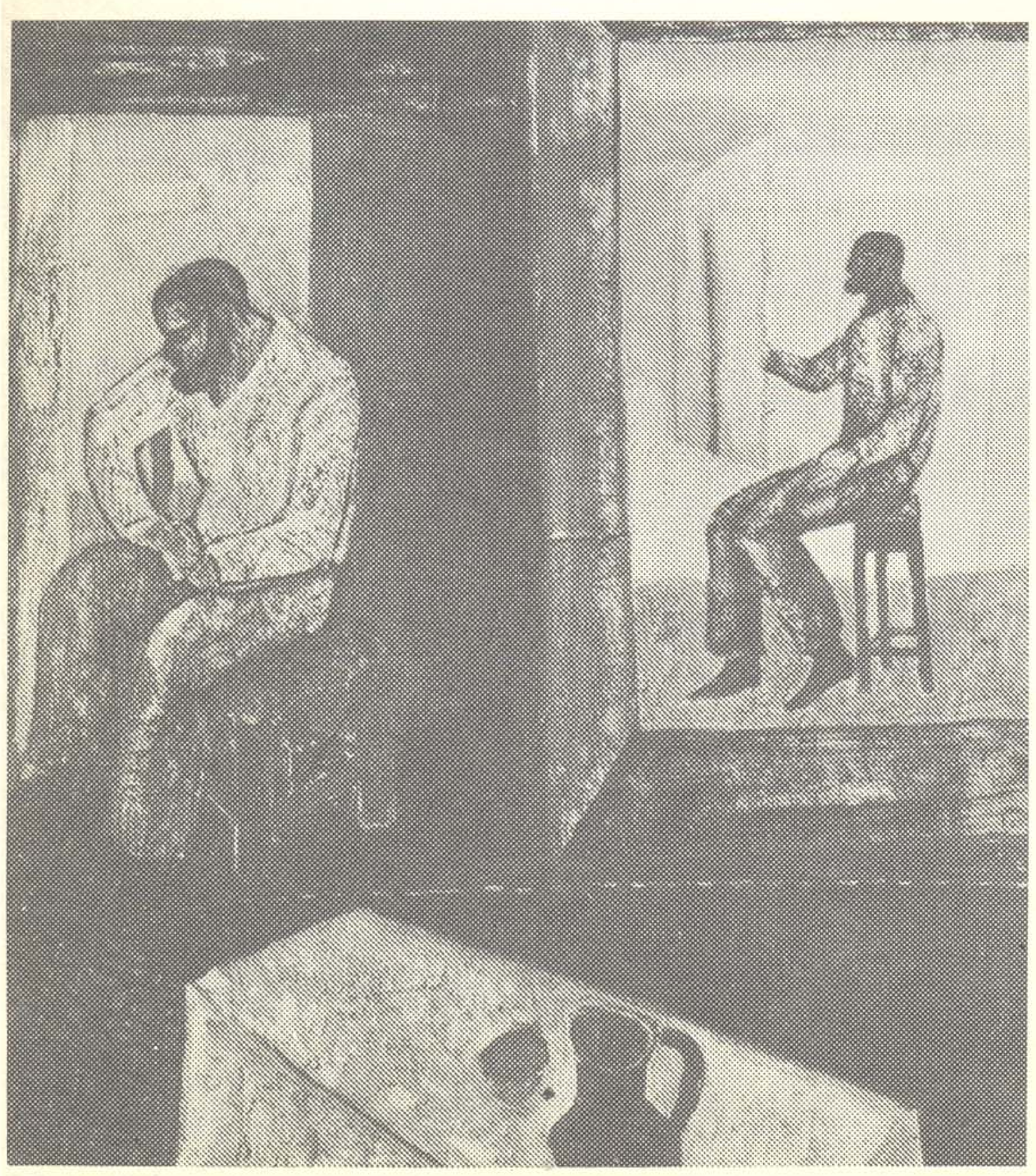
**وهكذا اقترب من الواقعية أكثر ، لكنه لم يصبح واقعيا ، واقترب من التجريد أكثر ولم يصبح مجردا ، لانه أراد الانسان قبل الشكل ... وأراد أعماق**



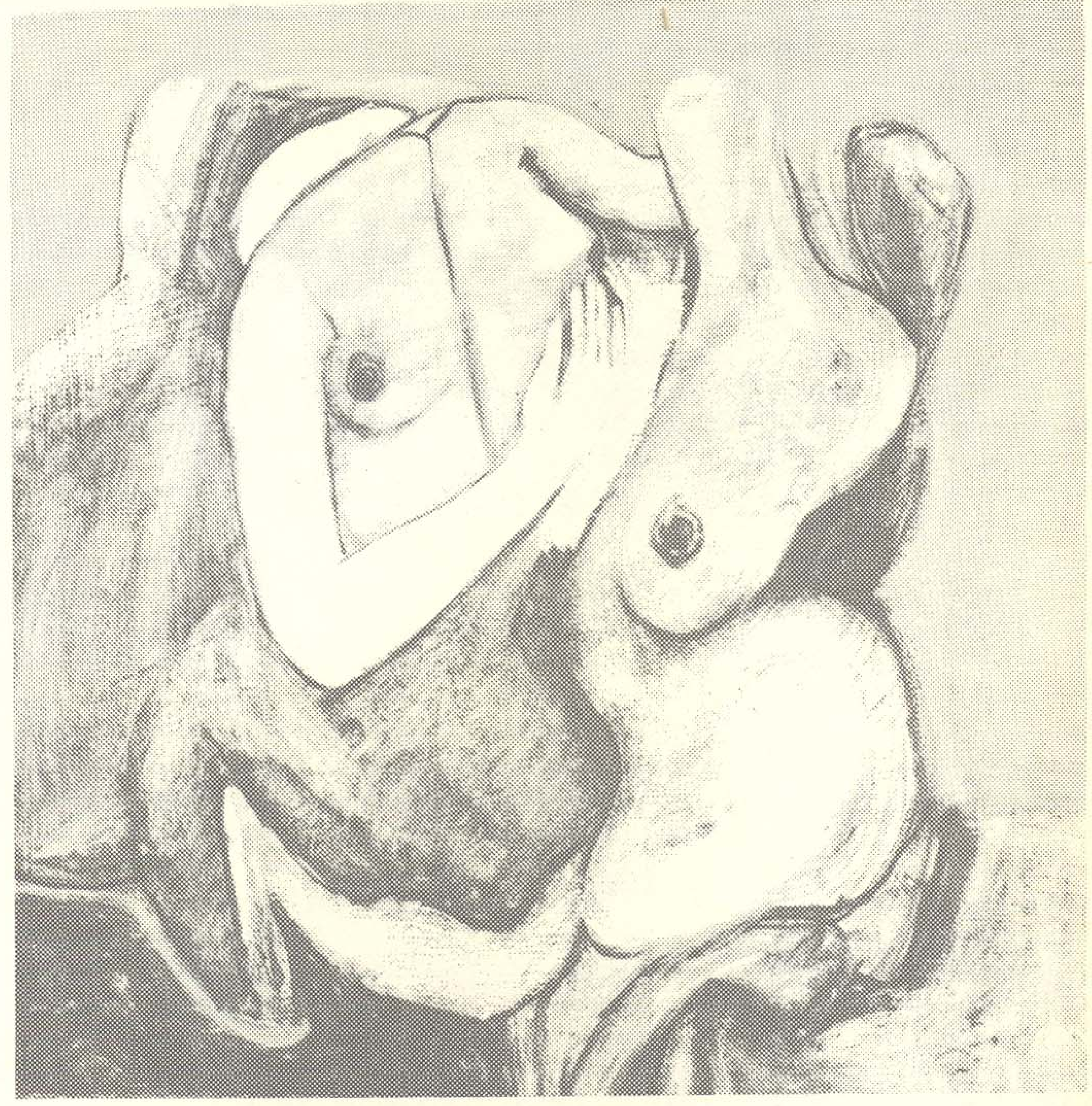
تكوين ... عبد الله مراد



على الشاطئ ... عبد الله مراد



رثاء لؤي كيالي ... عبد الله مراد



تكوين .. عبد الله مراد

**الانسان ، ووظف ما يملك ليعكس العالم الذاتي الذي بدأ يصبح عالما أكثر استيعابا للآخرين ، وهو بذلك سار خطوة هامة باتجاه ربط فنه بعناصر مشتركة معهم .**

وظلت تجاربه ، تعكس هذا الشكل من التعبير الذي يملك أكثر من شكل ، ويحمل أكثر من تناقض ، وربط بين محاولة تدمج ( التجريد ) و ( الواقع ) .

فيه اللغة اللونية ، والعجينة الدسمة المتناغمة ، والتداخل بين الاشكال البشرية والتجريدية ... بصياغة فيها الحركة ، وفيها الترابط الذي يذكرنا بالأرابسك ، وهنا يحسسنا ( عبد الله ) بأن هذه الصيغة من التداخل بين الاشكال والناس وعلاقات الالوان هي وسيلة لربط ما لا يربط ، ولاحكام السيطرة على اللوحة... لتعكس عالما خاصا هو التركيب الجديد لعلاقة بين تجريد وواقعية ، انه يمثل لغة جديدة تشخيصية .

وهكذا كان دابه ، يقتحم المشكلات ، دون هروب منها ويطور ما بدأ ذاتيا تجريديا ليصبح مشتركا أكثر وله مضمونه الانساني تترجمه علاقات بين البشر مع بعضهم ، في توحدهم وتداخلهم ضمن المساحة ، ليقدموا التعاطف الانساني والتآلف ، وهكذا حققت ( التعبيرية ) عنده صيغة جديدة هي نتيجة للمواجهة الصادقة مع الواقع ، ومع القضية بدلا من القبول بها أو بما هو مألوف من التجارب .

وازداد مع الزمن قربا من التعبيرية ، وابتعادا عن التجريد ، وقدم تداخلات الاشكال ، والتحويرات المختلفة التي تدل على الشكل الانساني أصبح العنصر الاساسي الذي يحوره ، واصبحت هذه العناصر متحركة اكثر ، وحيوية ، واصبحت تترجم مشاكل الآخرين بوضوح كاف .

واكتشف أن في حركة الاشكال ، والاجساد ما هو اكثر ديمومة من الصياغة التقليدية ، انه يربط بين عدة عناصر ويوحدها ويدمجها ، ويحورها احيانا لصيغ مستحيلة تشريحيا ، وهكذا تخلى عن الشكل الذي يسبح في فراغ اللوحة بلا جذور ، واتجه الى الدمج الموحد للأشياء ، كأنه قد سار من وجود فردي ضمن عالم هوائي ، الى تلاحم بشري كامل يملأ الساحة ويطغى على كل شيء .

**ونحس بأن « عبد الله » يقدم لنا ما هو ( جدلي ) يجمع التناقض ولا يريد الاستقرار عند صيغة محددة مسبقا من ( الواقعية ) أو التجريد ، يريد ان يعطي ما هو شخصي ، وما هو انساني عبر لغة خاصة ، ولا يمكن ان نرى فيها الصيغة التعبيرية التقليدية ، بل نراه يؤكد على جوانب تعبيرية يمكن ان تشكل أساسا لشخصية لها جوانبها المتعددة لكن أهم ما يميزها هو قدرتها على اكتشاف اسلوب فني خاص ومتميز ، ضمن حركة الفن التشكيلي عندنا ، وهذا الاسلوب يساعده على فهم الواقع ، والتعبير عنه بخصوصية وأصالة .**

## فؤاد أبو سعده

في اعمال ( فؤاد ابو سعدة ) نكتشف شيئين أساسيين ( حس شعري ) و ( تعبيرية تراجيدية ) ، فالشاعرية هي اساس موروث من طبيعته العميقة ، وتعبيرية لها جوانبها الخارجية المرتبطة بالاحداث ، فالشاعرية هي الشكل الاكثر عفوية حين يجد الفنان نفسه امام الطبيعة منسجما مع مشهد جميل يفتح أعماق ذاته ، البحر وما يحمله لنا من ( مشاعر ) والطيور وما تملكه من قدرة على الايحاء والتعبير عن الانطلاق .

ونحن امام رؤية مأساوية تعبيرية ، حين يطرح الفنان موضوعا ، ويستخدم الرموز للتعبير عن هذا الموضوع ، لهذا نرى الحصان والثور ، قد استخدما من أجل تقديم الحدث التراجيدي .

ونحس بأن لوحته في بدايتها الاولى تملك هذا التناقض بين هذين العنصرين ، وارادة لتجاوزهما الى تركيب يطرح الموضوع الخارجي بحس جديد ، ولغة خاصة .

**هذا يعني أن التعبير الشعري كان الاسبق والاعرق في ذاته ، لكن الاحداث الخارجية قد دفعته الى التخلي عن الشاعرية ليعكس الاشياء الخارجية ، وتفلت منه بعض هذه الجوانب الشاعرية في كثير من الاحيان ، حين**



وجهان ... فؤاد ابو سعده



العازف .. فؤاد أبو سعده



عودة المحارب ... فؤاد ابو سعده



تكوين ...
فؤاد ابو سعده

**يرسم معتمدا على حدسه الخاص ، وسجيته الشخصية ، لكنه حين ينفعل لحدث خارجي ويتأثر به يزداد تعبيرية ويغيب اللون الشاعري الرومانتيكي أمام قسوة الحدث ، لهذا نرى الطيور تصبح عنيفة بعد أن كانت جميلة ، والطبيعة تتداخل مع الانسان الذي شوه وتصبح قاسية تعكس الوجه الآخر للحقيقة ، وجانبها الثاني الذي لا يقل أهمية عن الوجه الشاعري الاول .**

ويزداد ( فؤاد ) شاعرية مع الزمن ، وتزداد الرموز في أعماله ، وتزدحم بالضربات اللونية الحادة ، وتبرز الثيران والاحصنة والنساء ، ويلعب كل شكل دورا هاما في اكمال المشهد وايجاد الحل التشكيلي الذي يريد أن يعبر عن طريقه .

وهذا كله يؤكد لنا أن ( فؤاد ) رغم شاعريته ، ورموزه ، وموضوعاته الانسانية ، يربط بين فنه ومعاناته ، بين كل لحظة من اللحظات ، ماذا تعطيه من مشاعر يسجلها عبر شتى الصيغ التي تتلاءم مع الموقف الذي يعانيه سواء كان ذلك الموقف علاقة انسانية ، أو تعاطف مع آخر ، او كان صراعا ذاتيا بين رغبات مكبوتة تريد التحقيق ، وبين قوى تحدها ، وهكذا يجد الرمز الملائم لكل حالة .

ويسعى حتى يقدم لنا ما يصح أن نقول عنه بأنه معادل خارجي لوضع يعيشه ويتفاعل معه وتعكسه اللوحة بوضوح تام .

ونرى في لوحاته كلها انسان او اكثر ، على مساحة هي الارض ، يختزل الوجوه ، ويشوهها ، ويربطها بما حولها من مساحة ، ويقدم عبر ذلك كله تحولات شتى ، ولكننا نستطيع دوما ان نؤكد على أن هذا الانسان الذي يقدمه ، هو الانسان الذي يعايشه ، ويرى من خلاله هذا الواقع .

ويغيب هذا الانسان في أعماله الاخيرة ، ضمن اللغة التجريدية التي تزداد عنفا ، ونصل في بعض الاحيان الى اشكال ملونة ، لا يمكن تفسيرها الا اذا أمعنا النظر فيها حتى نكتشف ان العفوية ازدادت ، وان تحويرات الاشخاص قد أغرقت في البعد عن الواقع ، لكنها اصبحت اكثر عفوية ، وترابطا مع بعضها ، واندماجا يكشف عن تحول هام في تجربته يجعلها اكثر بموضوعات خارجية يعبر عنها ذاتيا ، اللون الشاعري يعكس الاعماق الذاتية ، والاشكال مشوهة محرفة ، والرباط الحظي يجمع الاشكال في وحدة هي علاقة بين انسان ، وحيوان ، وشكل ، يتداخلون جميعا ضمن صياغة موحدة .

## سعيد طه

واذا عكست تجارب كل من ( نذير اسماعيل ) و ( عبد الله مراد ) و ( فؤاد أبو سعدة ) صيغة تعبيرية لها شكلها الخاص ، نراها عند ( نذير اسماعيل ) تعتمد على علاقة بين انسان ومساحة ، بشكل عفوي من التعبير ، وعند ( عبد الله مراد ) تأخذ شكل علاقة بين ( تجريد ) و ( واقعية ) ، ولها جانبها العضوي والحس اللوني الشاعري ، واذا كانت لدى ( فؤاد أبو سعدة ) تملك تراجيدية المتداخلة مع شاعرية ، في لغة بين التحريف والتجريد ، نحن امام تجربة متميزة تعطي التعبيرية شكلا اكثر ( واقعية ) من حيث استخدام الاشخاص ، ومن حيث الاعتماد على التشويه الكاريكاتوري ، وعلى الرموز الاكثر تعبيرا والمنفذة بواقعية .

ولا شك في ان ( سعيد ) كغيره من التعبيرين يعتمد على ربط فنه بذاته ، وبمواقفه يترجمها عبر الاشكال ، الانسان يلعب الدور الاساسي فيها في البداية ، نراه أمام المساحات والمرايا والاشكال المحيطة به ، ان هذه الاشياء قد حولت هذا الانسان ، وتغلبت عليه ، اصبح مخيفا في كثير من الاحيان ، وفي نفس الوقت نرى الجوانب الاخرى التي تكشف عن أن هذا الوضع هو وضع مؤقت لهذا الانسان ولا بد من أن يتجاوزه ليعود الى ما كان عليه .

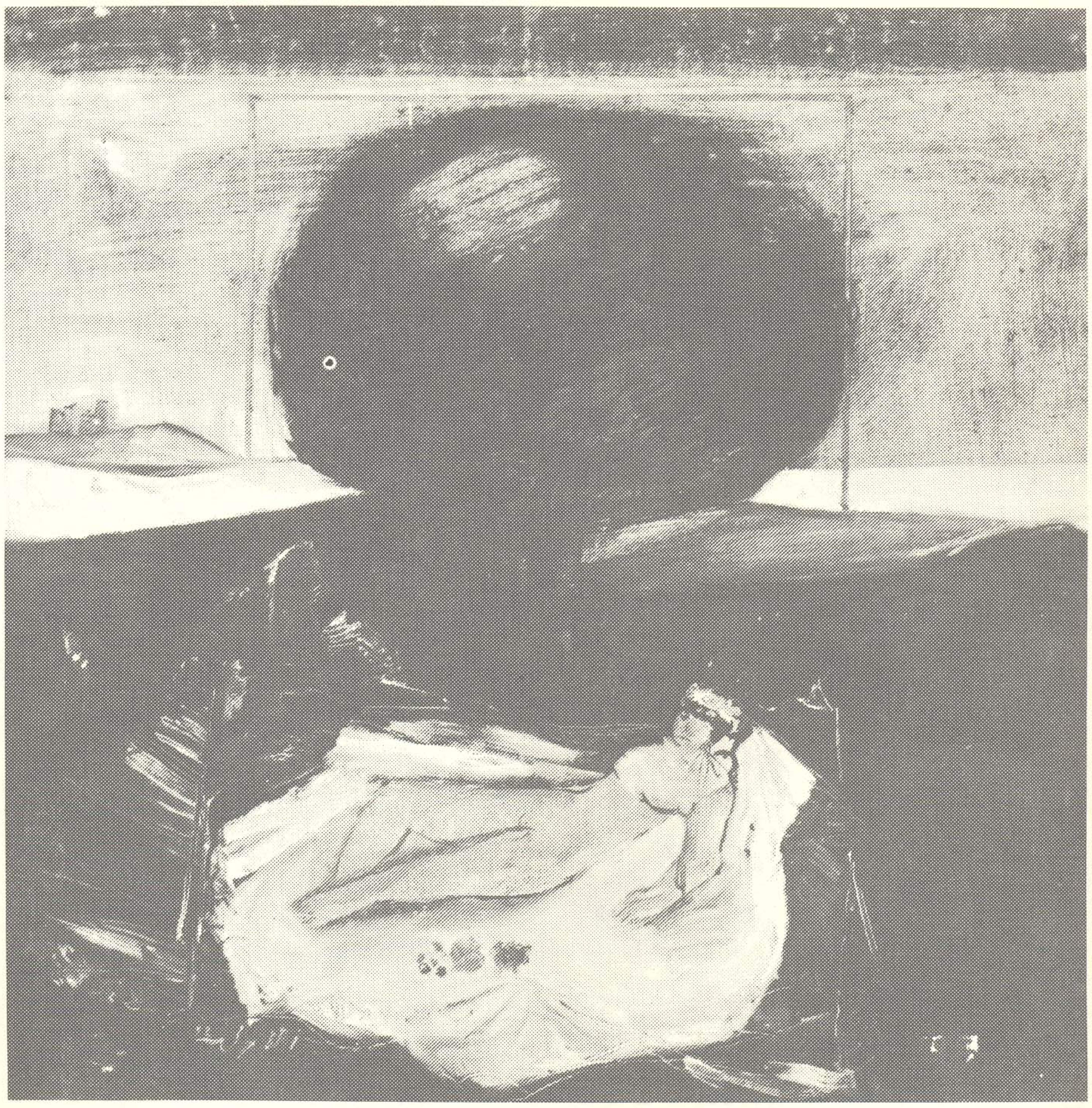
**ان التشويه والتحوير ، الذي يصل احيانا الى حد البشاعة قد استخدم على نطاق عالمي ، وعرفناه في حركتنا التشكيلية ، واعتبرت التجارب التعبيرية التي اخذت شكلا اجتماعيا أن اكتشاف أعماق الانسان ، وتقديمها على الوجوه ، هو وسيلة هامة لفضح هذا الانسان وتعريته ، دون تزييف أو طلاء ، لهذا يحب الفنان رسم الوجه المظلم للحياة ، وتوصلت التعبيرية الى شكلين اساسيين من الصياغة للوحة ، احدهما يرجع هذا التشويه الى انه انعكاس لعالم داخلي يعيش في تمزق ، وفي مأساة ويحاول الفنان أن يتجاوز هذا التمزق الى الآخرين ، ويصل الى ربط تمزقه بهم .. والآخر يقدم لنا هذا التشويه كانعكاس لعالم خارجي مؤثر يشوه الانسان ، وهنا نرى الفنانين يقدمون التشويه على أنه يتجه لوضع اجتماعي محدد ، فالانسان قد يسحق ويستغل ، وعندها يتشوه ، ويبتعد عن انسانيته ولكن ثمة تشويه آخر هو أن الانسان يتحول الى استغلال الآخرين ، وهنا نحس بأن هذا التشوه قد وصل الى أقصى حدوده ، اذ لم يعد الانسان الا ذئبا ، وهو يمارس اضطهاده بكل وحشية ، وقد نحس بأن بعض الفنانين يربطون بين الشكلين من التشويه ، ويقدمون ما هو ذاتي كانعكاس**



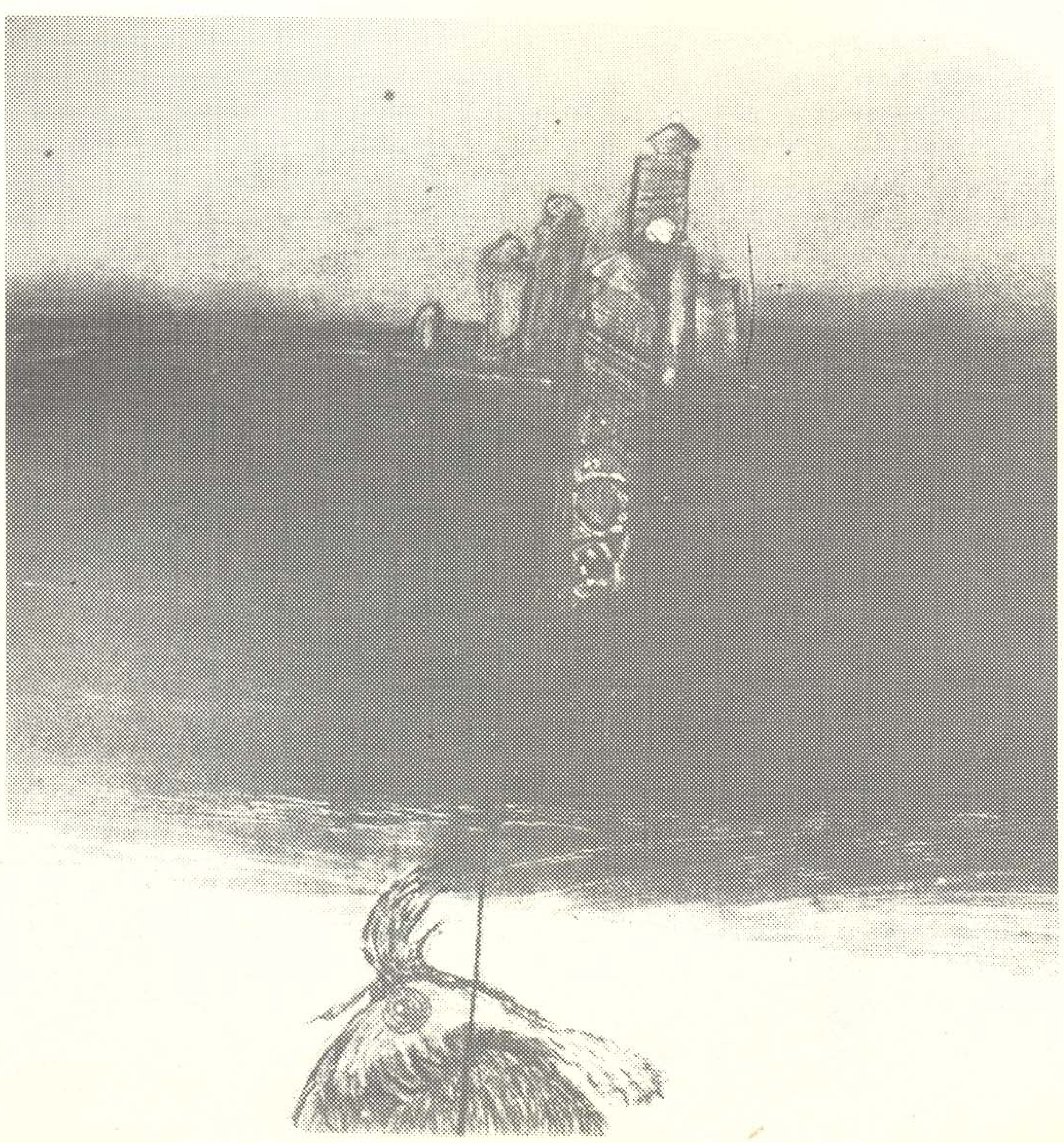
تكوين ... سعيد الطه



العنقاء ... سعيد الطه



تكوين ... سعيد الطه

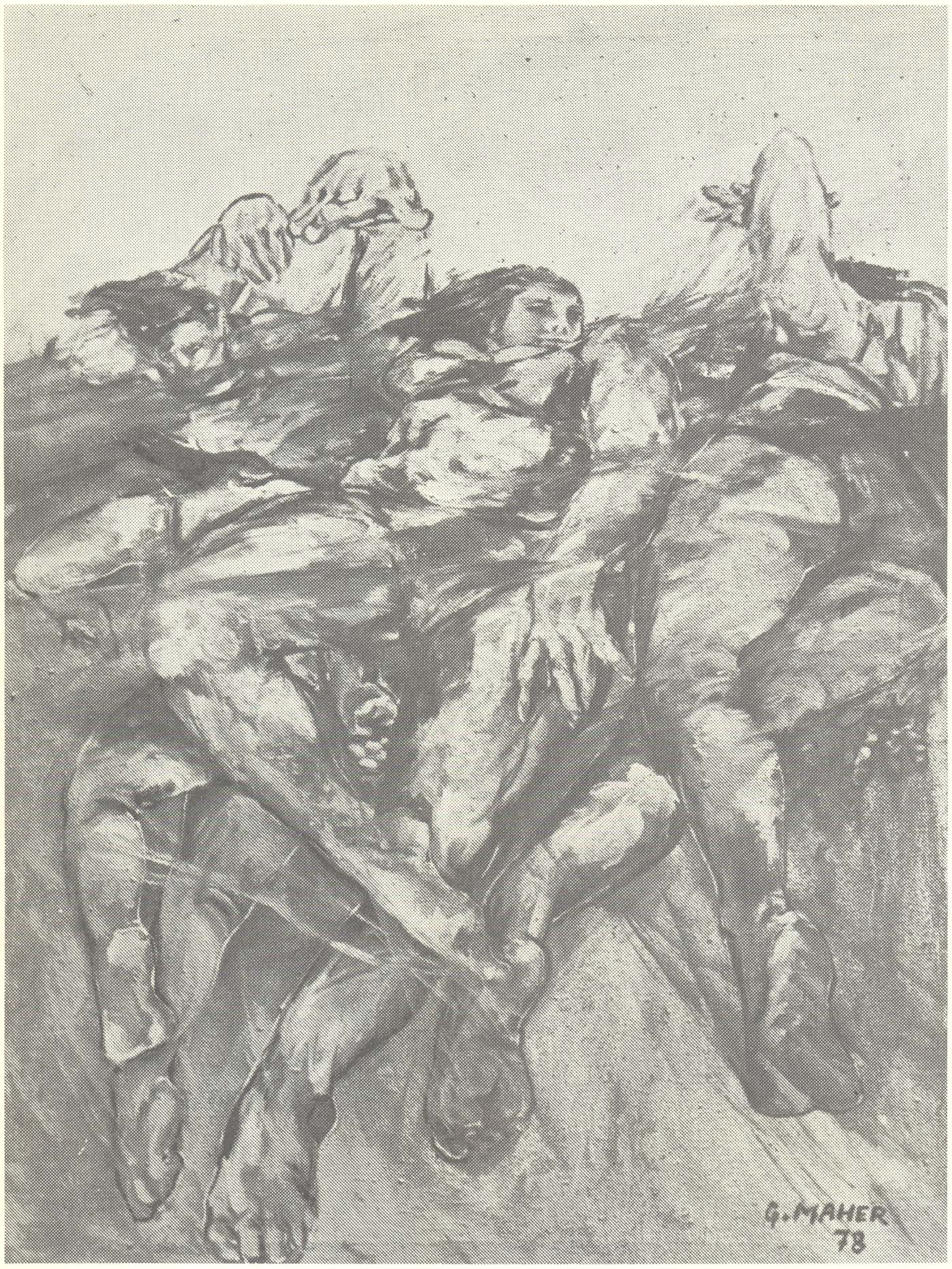


دراسة ... سعيد الطه

لما خارجي ، ويربطون بين حالة التشويه الذي نراه في المجتمع الرأسمالي ، حين يشوه الانسان سواء كان مضطهدا فيصبح بعيدا عن القيم الانسانية الحقة ، وحتى اذا كان مسحوقا فهو أيضا يبتعد عن كل القيم المطلقة ، لأنه يريد أن يصل الى اعادة حقه ، بكل الوسائل الممكنة وغير الممكنة ، وهكذا ...

ويلح ( سعيد طه ) على هذا الشكل من التعبير الذي نراه مرتبطا بوضع الانسان المستلب ، والمسحوق في كثير من لوحاته ، فيصوره مشوها فاقدا لانسانيته، لكنه في اعمال اخرى يكشف لنا عن وضع انسان آخر نراه امام المرآة وتحول الى شبح انسان ، غرق في عالم كله أثاث وأشياء ، وهكذا يتحول الانسان يتجه لهذا الواقع الذي انطلق منه ، وعاشه ، فيفقد وجهه الحقيقي الى شكل لا انساني .

قد يبتعد ( سعيد طه ) عن الجوانب الذاتية ، حين يقدم لنا وضعا اجتماعيا ينعكس على الناس ليشوههم، ولهذا يلجأ الى الرموز ، الى التعابير الاكثر تحويرا ، لكنه في النهاية يقدم لنا لغة فيها المضمون الانساني المتطور ، والشكل المتميز الخاص ، واللغة الفنية الشخصية .




السباحات ... جورج ماهر

## جورج ماهر

ويقدم لنا الفنان ( جورج ماهر ) بعض التجارب الفنية التي ترتبط بالتعبيرية برباط محكم . وهو يعتمد على الصيغة التعبيرية . ويلجأ الى الاجساد البشرية ذات القوة الهرقلية ، التي نراها متحدة مع بعضها في صيغ متداخلة ، بحيث لا نستطيع ان نميز شكل بشري من آخر ، لعل أهم ما تقدمه هو الحركة التي تميز الانسان في وضع التشوه من جهة تتجه لحالة مأساوية . لكنه يبدو قويا قادرا على مواجهة المواقف بتداخله مع الشخص الآخر . بحيث يتداخل الجسد مع الآخر ويتحد حتى يحقق ما يصبو اليه من رغبة في التغلب على وضعه .

وحين يرسم الاشخاص من منظور أدنى من الوضع الافقي يقدم لك تضخيما للارجل والايدي يساعده على توضيح القوة الهرقلية التي يملكها هذا الانسان ، وهنا نستطيع القول بأن التعبيرية مع ( جورج ماهر ) تتجه الى تصوير الجوانب المضيئة . الانسانية ، الانسان القوي الذي يستطيع أن يكون جبارا اذا أراد ... متحدا مع غيره ، ونحن لا نرى الارابسك الذي يتجلى في الحركة وفي التداخل بين الارجل والايدي . بل نحس بأن هذا الانسان أصبح قادرا على المقاومة ، وهنا لا تفلح القوى المعادية في تحطيم هذا الانسان ، ولا تستطيع منعه من ممارسة دوره ، بل يشرئب قويا متحديا مما يعطي للتعبيرية شكلا آخر اكثر خصوصية ، انه يواجه الضربات القوية التي



الرقص في ١٧ نيسان ... جورج ماهر

تضيع بعض معالمه الانسانية ، ولكنه لا يتخاذل أمامها ولا يفقد قدرته على المقاومة والتحدي ، وهكذا تتجه أشكال التعبيرية الى عدة اتجاهات ، وتقدم لنا عدة حلول تعتمد أحيانا الشاعرية ، والعفوية ، والتجريدية ، والتشويه الكاريكاتيري ، والتحوير الانساني ، وقد تعود الى الصيغ الاكثر واقعية وكلاسيكية ، كما نراها عند ( جورج ماهر ) وذلك لان الانسان المرسوم قد تحول الى المرتبة الاعلى من البشر ، لما يواجهه من مواقف ، وهو لهذا يلجأ الى التعبير بضخامة عن هذا الانسان ، ويقدمه كما لو كان أحد أبطال الاساطير اليونانية ، ان مجموعة لوحاته عن ( جلقامش ) التي رسمها خلال السنوات الماضية تؤكد لنا هذه المعاني وتعكسها ، وهو يتجه الى ( الموضوعات المحلية ) حتى يربط هذه الاشكال بالواقع ، ويقدم لنا أسلوبا خاصا من التعبيرية الاكثر واقعية ، والابعد عن المفاهيم المحورة بتشويه للاشخاص ، والتي تدني من وضع الانسان وتجعله مستلبا ، بينما يبدو الانسان عند ( جورج ماهر ) أكثر قوة مما نعرفه عنه .



جلجاميش ... جورج ماهر



الانسان والأرض...
مأمون الحمصي .

# مأمون الحمصي

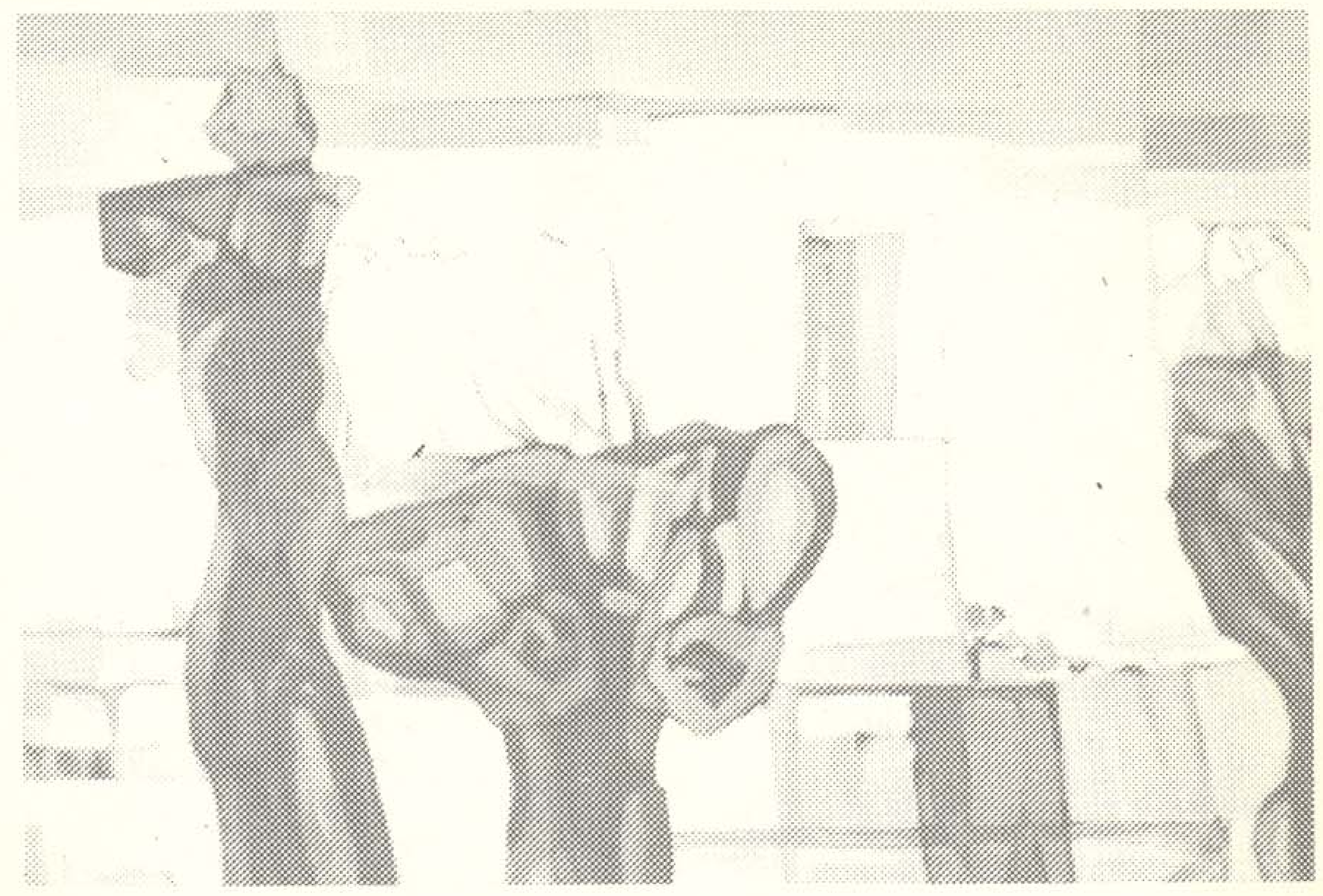
لقد انطلق ( مأمون حمصي ) من الانطباعية ، أحب الطبيعة ، ورسم الوجوه ، وكان ملونا قبل كل شيء ، واتجه بعد ذلك الى الطبيعة الصامتة ، وبدأ يصير أكثر صلابة وتدقيقا في الوجوه التي يقلعها وأكثر اعتمادا على بناء اللوحة باللون يوشحه ، ليعطي الكتلة .

لكن هذه التجارب ( الانطباعية ) ، وما رافقها من دراسة للطبيعة والوجوه ، والاشياء ، أصبحت وسيلة أساسية تساعده على اكتشاف أسلوبه الشخصي الذي اعتمد على عدة تطورات أساسية وهامة .

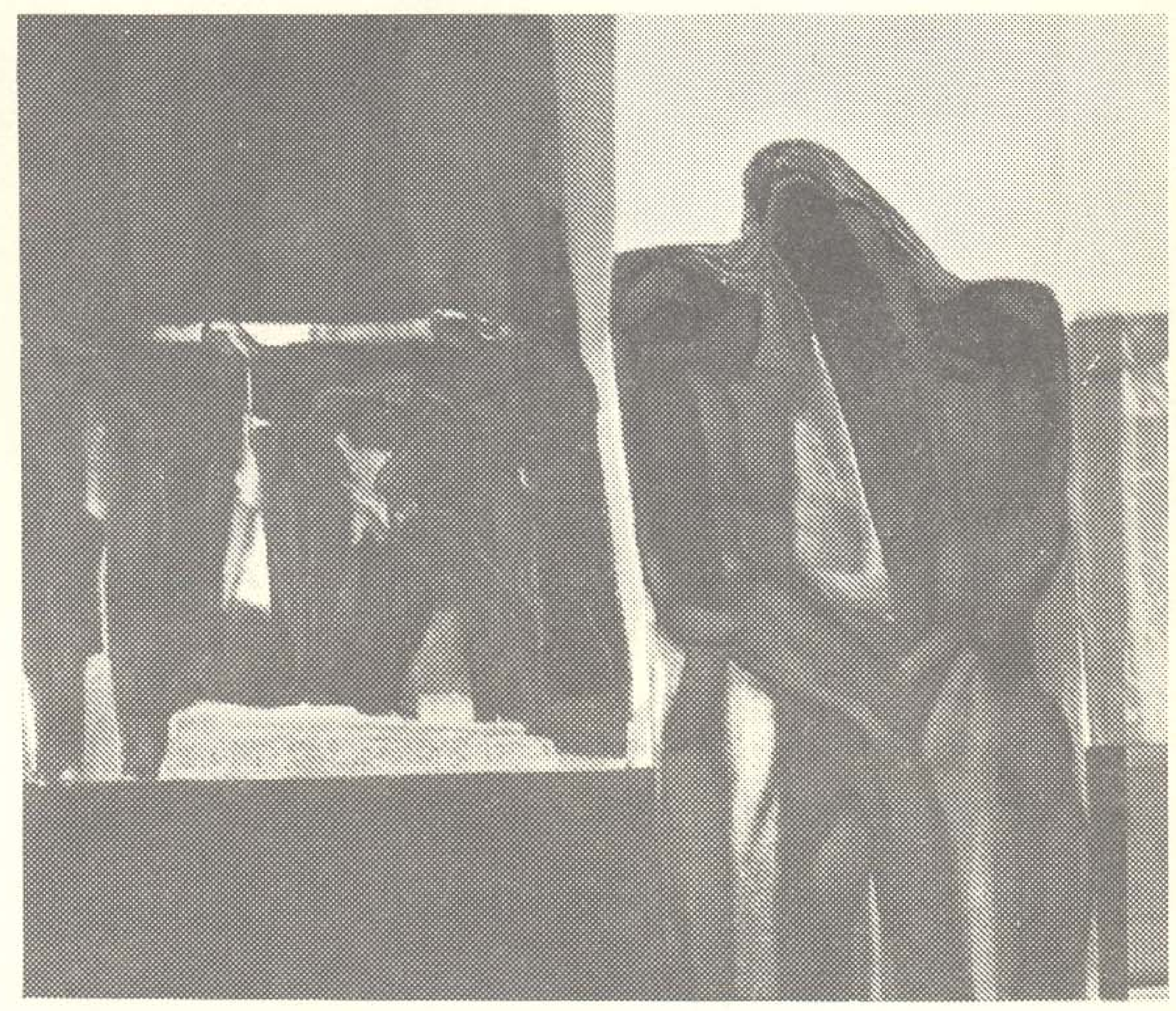
في البداية أحب المساحات الكبيرة ، التي يبسطها ويلونها ، ويقدم عبرها عدة تدرجات من الاضاءة التي توحي بالعمق ، ورسم على هذه المساحات بعض الحيوانات ، البقر والماعز ، وأخذت هذه الحيوانات تعكس الوجه الانساني في لوحاته ، انها تمثل المعاناة الانسانية ، فهي تتجول ضمن المساحة ضائعة أحيانا وحائرة ، فيها القوة والعزيمة ولكنها موزعة ضمن جمالية المساحة ، وتسيطر عليها ما في الطبيعة من جمال .

وقد أعطى بعد فترة لرمز ( الماعز ) معاني عديدة، استفاد من تعدد أوضاعه على المساحة ليقدم عملية اعادة بناء اللوحة وتنظيمها وفق منظور جديد ، وربط هذا الحيوان برمز معين يريده .

**ان ( الماعز ) هو الانسان الضائع على الارض ،وهو يرمز لما يعانيه هذا الانسان من ضياع في هذا الواقع الممتد البعيد ، ولهذا المفهوم أهمية كبيرة في تطور اتجاهه التعبير ، الذي اعتمد على المجموعة الهامة التي**



الانســـان والارض ... مـأمون الحمصي



الانســـان والارض ... مـأمون الحمصي



الانســـان والارض ... مـأمون الحمصي

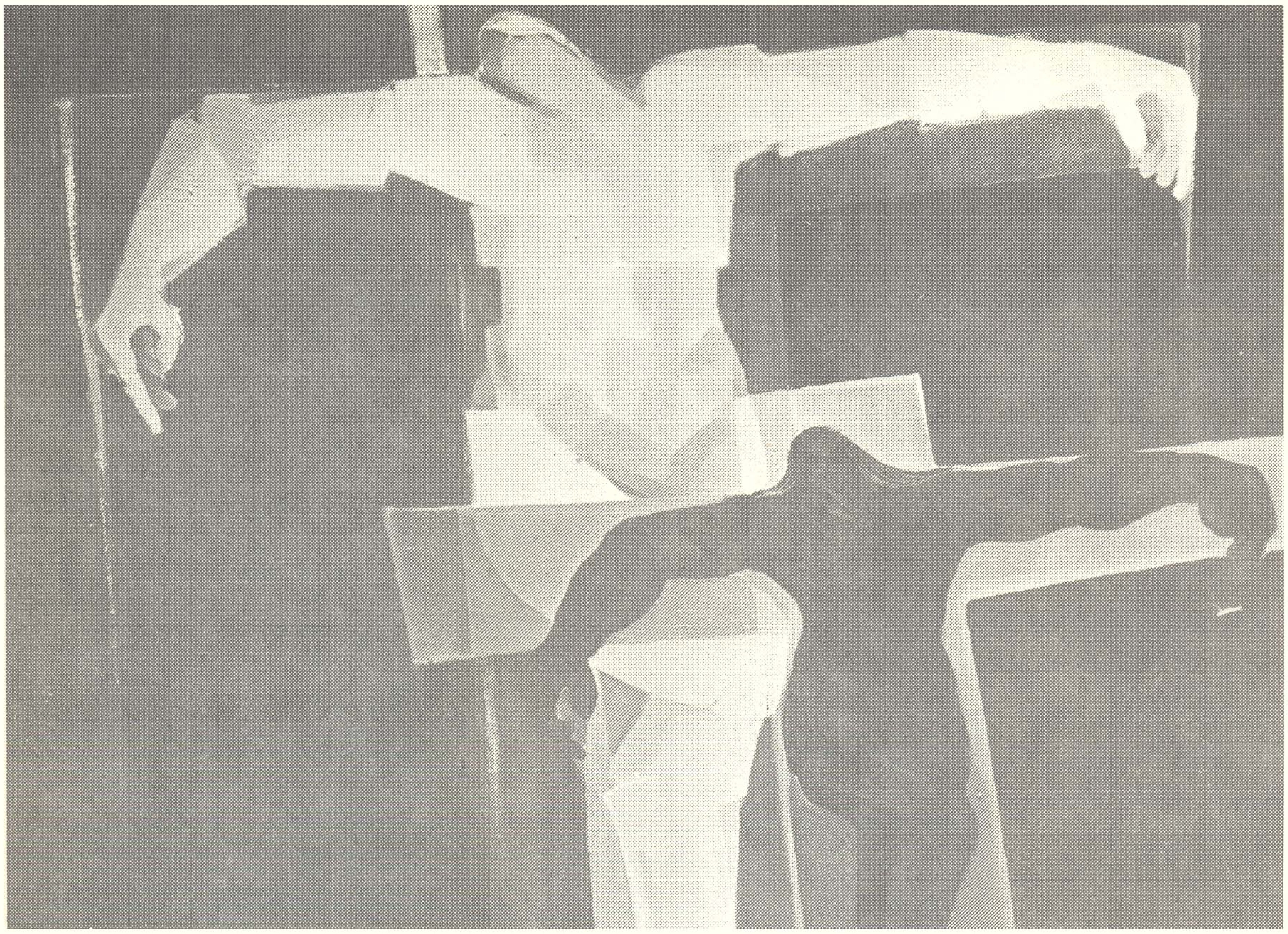
**رسمها بعنوان الانسان والارض وعبر من خلالها عن الصراع الازلي الذي يخوضه الانسان لتحقيق وجوده، وهكذا لم تعد ( الارض ) مجرد مساحات من الطبيعة الجميلة ، بل أصبحت عبارة عن خطوط تحجز هذا الانسان ، وتمنع حركته أحيانا وتحدد الاطار الذي يتحرك ، وهو قد استفاد من المرحلة التي رسم الماعز فيها ، ومن مرحلة أخرى رسم فيها الطبيعة وقدمها بجمالية واختزال وشفافية .**

وتجلى التناقض بين مرحلتين أساسيتين في تجربته مرحلة رسم المناظر ، وحورها ، ووضع فيها الاشكال الحيوانية ضمن هذه المساحة ،وحجزها باطارات منها، ثم طور في بعض تجاربه المناظر وأعطاها عمقا أكبر ، عن طريق علاقة موسيقية تربط درجات اللون ، وهو قد دمج بين المرحلتين المتناقضتين في لوحات جديدة تحمل حصيلة كلا التجربتين .

مرحلة خارجية تغني بمساحات اللوحة وتنظيمها تشكيليا للتعبير عن جمالية خاصة لها عمقها التشكيلي، ومرحلة داخلية بدأت ترتبط بالحيوانات ، ثم الانسان الذي قدمه لنا ضخما قويا ، يملك القوة الهرقلية ، لكنه مصلوب ، ومقيد على المساحة الشاعرية ، وقد انفصل هذا الانسان عن أرضه ، وعكس أسلوبا يختلف عن أسلوب التعبير في المساحة ، وهكذا ازداد الانسان قوة ، وازدادت القوة المعادية له قدرة على ضبطه وعلى توقيفه ، كأن ( مأمون ) يريد أن يقدم لنا المأساة على انها صراع بين انسان يحب الارض ويرتبط بها ، لكنه محكوم عليه بأن يبذل جهده كله دون أن يحقق الانتصار .

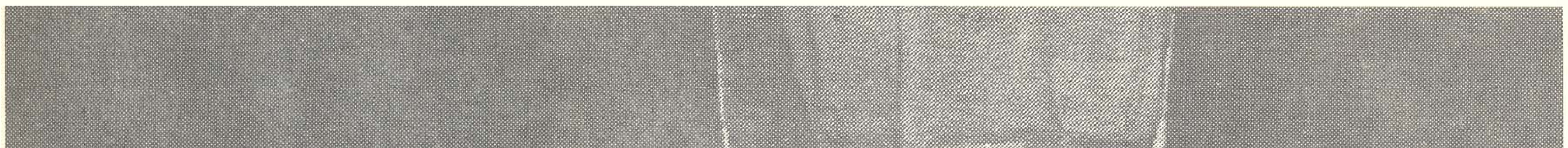
**ان انسان ( مأمون حمصي ) المقيد على أرضه ، يذكرنا بمصير ( سيزيف ) الذي حكمت عليه الآلهة بأن يقوم بعمل لاغاية من ورائه ، ولا هدف له ، ولهذا رفع ( مأمون ) الصيغة التي رسم فيها أشخاصة ، الى مستوى التعبير البطولي والهرقلي ، ولكنه قيد بعض جوانبه يمنع حركتهم ، فهم من جهة أقوياء ولكنهم معطلو القوة بقدرة هائلة اصبحوا ضمنها ضائعين ولا جدوى من قدراتهم ، ولا معنى لسعيهم ،ان المساحة هنا ، والصراع الذي نراه قد أخذ الشكل التراجيدي، قد ساعداه على التعبير عن أزمة الانسان ، وعن عالمه المأساوي ، وان التحوير الذي أجراه على بعض الاشكال البشرية والحيوانية ، وعملية الترابط التي جعلت الانسان في هذا الوضع المعلق .**

ويمكن أن يعطي المشاهد لهذا الوضع المأساوي أكثر من تفسير ، لكن من الواضح أن هذه التفسيرات كلها سوف تؤكد على مدى ما يمنحه هذا الاسلوب من قدرة على الوصول الى تقديم مشكلة انسانية لها جذورها الفنية المحلية ، وارتباطها بالواقع .



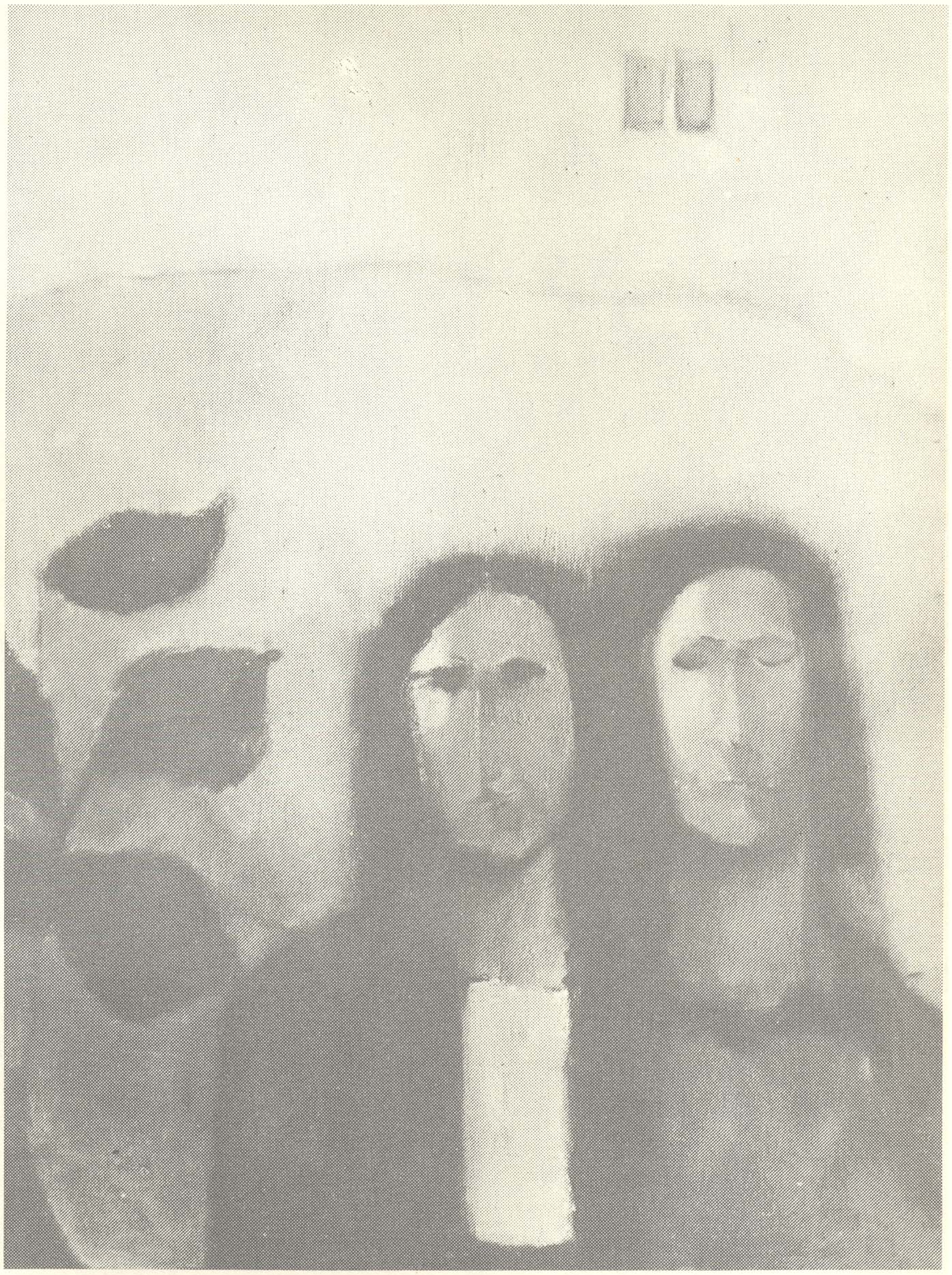
الانسان والأرض

مأمون الحمصي



الانسان والأرض

مأمون الحمصي



الشقيقتان ... لبيب رسلان

## لبيب رسلان

اذا استطاعت ( التعبيرية ) ايجاد بعض الصيغ المختلفة ، التي قدمها الفنانون التشكيليون ، وأكدت على الانسان ، وعلى وضعه مأساوي ، وربطت ذلك بعالم ذاتي أو خارجي واذا عكست بعض التجارب شكلا من التعبيرية لها عدة أوجه ، فان ( لبيب رسلان ) يقدم صيغة جديدة من التعبير عن الانسان .

**ان ( لبيب رسلان ) يربط فنه بوجود انسان يقف أمام فراغ معين ، فهو وحيد ومشوه ، وحتى لو كانت بجانبه امرأة ، أو قطا ، ان هذه التجربة تملك قسطا كبيرا من المعاناة يحملها هذا الانسان .**

**ان وحدة الانسان المرسوم في لوحة ( لبيب رسلان) تبدو هائلة ، فهو صغر أمام الفراغات ، وفزما تسحقه العوالم المحيطة به .**

لقد ركز ( لبيب رسلان ) على هذه الفراغات ، وعلى الاشياء التي تحيط بهذا الانسان والتي تساعد على التأكيد على أن ثمة صراعا بين الانسان وبين ما حوله من قوى تضعه في هذا الفراغ ، وبين رغبة الانسان في أن يكون قادرا على الحياة بامتلاء .

قد نرى في احدى لوحاته ( فارسا ) قد ترابط مع فرسه برباط محكم وتداخلا معا ، نحس بأن الانسان قد بحث عن التعاطف فلم يجده الا مع فرس ، ونحس بأن اعماق هذا الانسان تعكس أيضا شكلا من أشكال الفراغ الذي لا يملأه شيء ، ولا يمكن أن يتجاوز الانسان واقعه .

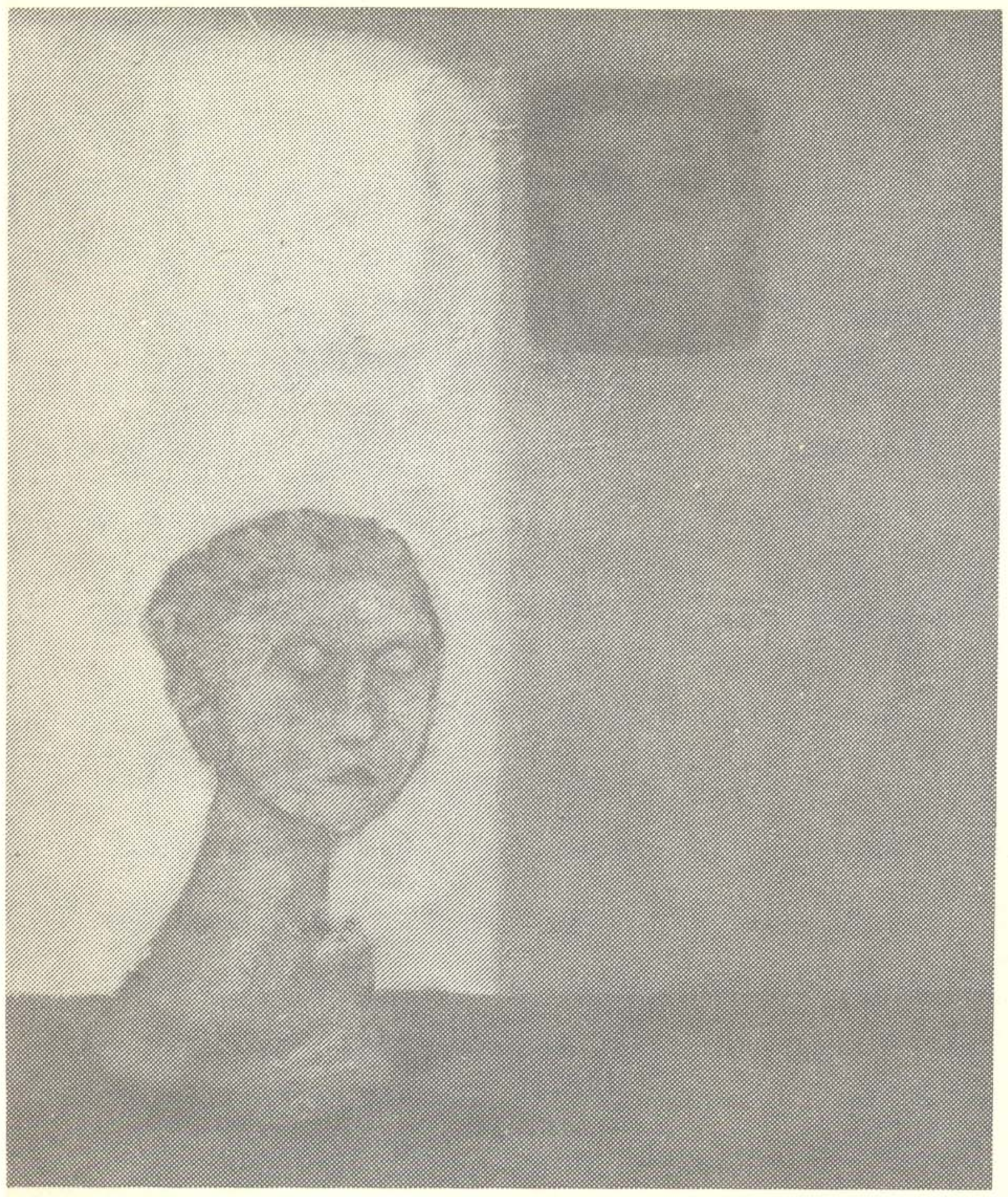
وحتى حين رسم ( فتاتين ) بجانب بعضهما ، وعكس من علاقتهما نوعا من التعاطف الانساني ، ولكن ؟!.. مرة أخرى نرى أن المأساة عميقة تلف كل شيء ، وتبعد كل انسان عن تحقيق نفسه ، ولهذا فلا شيء يملك الامتلاء ، حتى التماثيل التي يرسمها والطبيعة الصامتة والطبيعة ، فقد انعكس على كل الاشياء هذا الفراغ القاتل الرهيب ؟

واذا تساءلنا عن مضى هذا الجو المأساوي الذي **يعكس فراغ الانسان ضمن فراغ العالم ؟!**

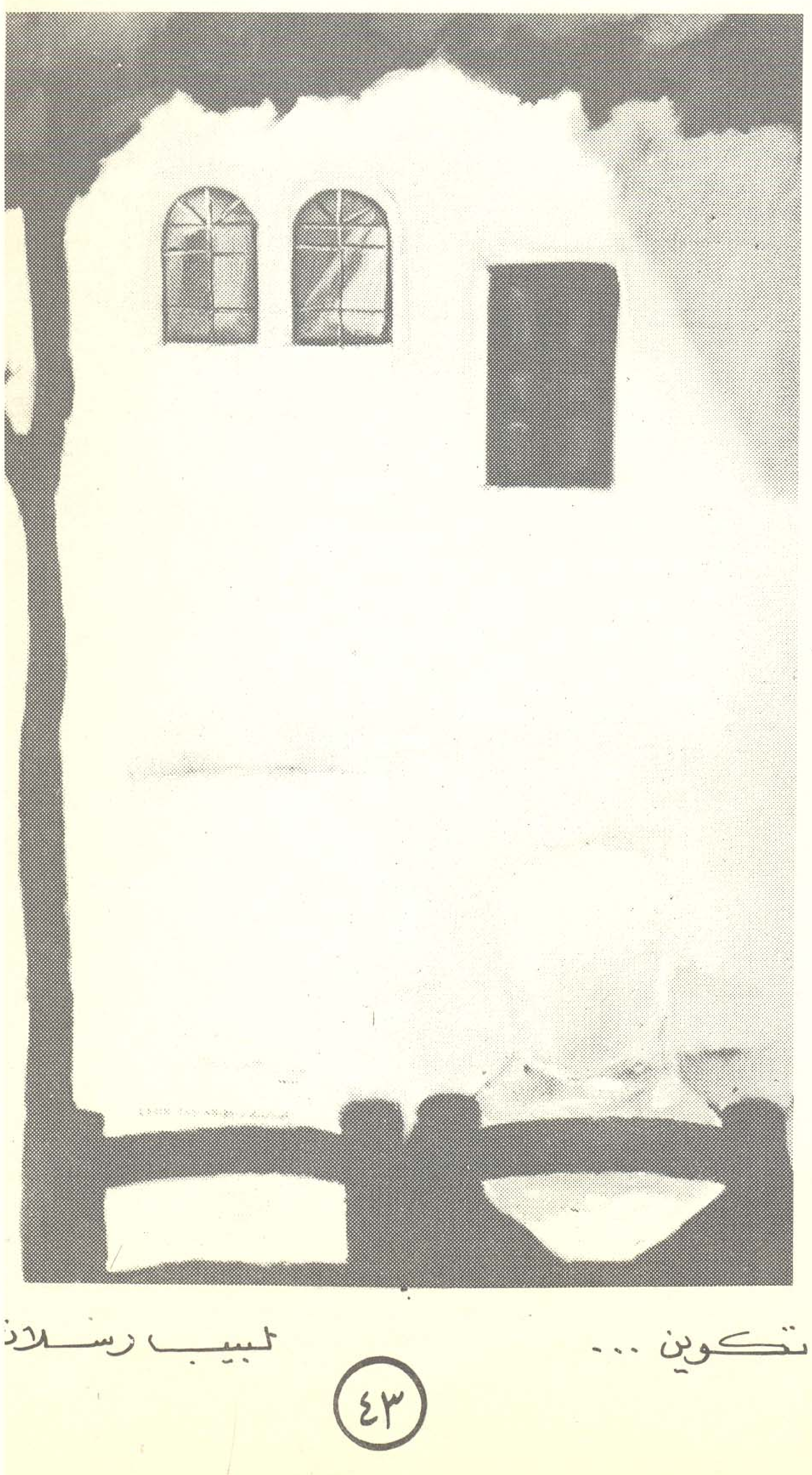
اليست هذه هي نتيجة طبيعية لمعاناة الفنان ، وترجمة لازمة حادة انعكست في اللوحات بصياغة فيه الرمز وفيها شكلا من ( الميتافزيقية ) يضع المصير الانساني أمام تساؤل حاد ، معبر ، له جذوره العميقة في الحياة التي يواجهها الانسان المعاصر .

ان الالحاح على الانسان وعلى مصيره ، وارتباط عميق بين تجربة وبين عوالمه الذي يقدمها تجعلنا نؤكد على هذه التجربة الخاصة ضمن مسيرة [ التعبيرية ] التي تمثل نوعا من الترابط بين الفنان وأعماله الفنية .

**وأخيرا ... لاشك في أننا لم نستطيع أن نتقصى كل التجارب التعبيرية ،وان كنا اعطينا فكرة عن أهمها، وعن الاشكال المختلفة التي قدمها الحركة الفنية في هذا القطر ، واذا كان ثمة من تجارب لم نتعرض لها فهذا يرجع الى أنها قريبة مما تحدثنا عنه ، ولسوف نترك الحديث عنها الى مناسبات مقبلة .**



نافذة صغيرة ... لبيب رسلان



تكوين ... لبيب رسلان

# رامبرانت

## من خلال صوره الشخصية

(١)

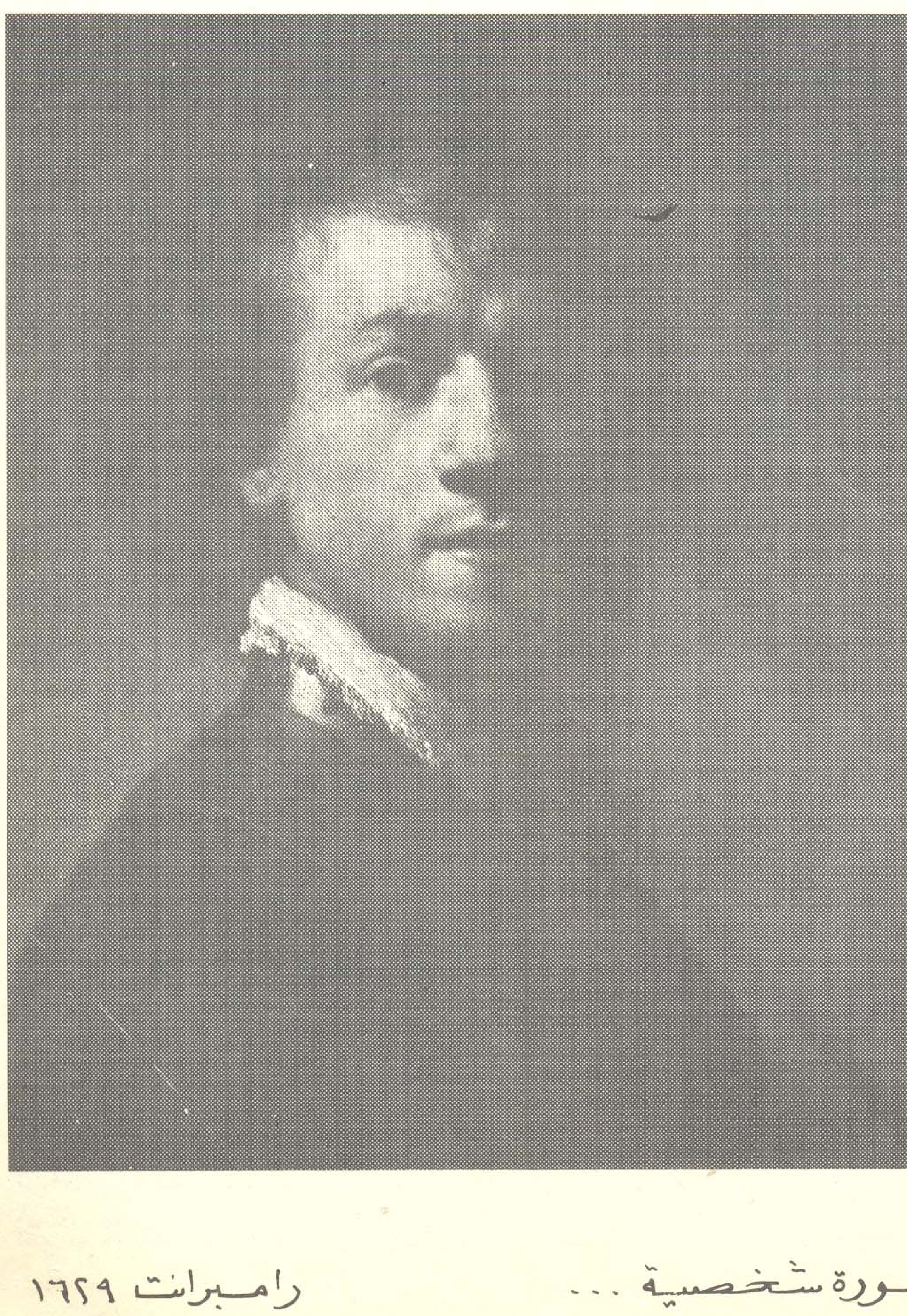
محمود حماد

سوف نقتصر في هذا البحث على زاوية محددة ، من الثروة الضخمة التي اورثها رامبرانت للانسانية ، سجل فيها دخيلة نفسه ، وروى قصة حياته . هذه الزاوية ، هي مجموعة صوره الشخصية التي لخص فيها فلسفته ورؤياه الفنية ، وانعكاسات الاحداث التي مرت به خلال ما يزيد على اربعين عاما .

لن نتكلم عن الفنان الذي توصل عن طريق المألوف، لاعطائنا صورة عن الكامل والسامي ، وعن طريق « المضيء المظلم » ... الى اكتشاف النور الذي ينبعث من الاشياء نفسها ويشكل مادتها . ولا عن مقدرته التكوينية الفائقة في تنظيم الاشكال ، وتنويع الايقاع ، وتواتر الفراغات ، والظلمة والضياء ، معتمدا في نفس الوقت ، صرامة الهندسة ، وغنائية الموسيقى ، في اعمال ترضي الفكر والحس . ووجد في التتابع المستمر بين المظلم والمضيء ، المرئي واللامرئي ، طريقا لتلخيص حركة الكائنات، وكشفا للغموض الذي يحيط بالاشياء.

كما لن نتطرق لرسومه السريعة التي عبر فيها بيد عليمة ، تريد ان تنسى مقدرتها ، عن جوهر المرئيات ، ولا عن لوحاته المحفورة التي استنفد فيها كل طاقات هذا الفن ، والتي نشاهد من خلال مراحل العمل المختلفة ، مدى ما كان يهدف اليه رامبرانت للوصول الى الوحدة في الاثر الفني ، طارقا كل نوع من التضحيات بدون أن يدع للمهارة سبيلا للسيطرة على الفكر ، مستخدما كل وسائل التعبير ، لاظهار ما هو « فريد » في كل ما يراه ، او يحلم به ، خلال أسفاره الخيالية .

فرحلات رامبرانت كانت تتحقق في أحلامه بالشرق، بالاراضي المقدسة . وكانت أمستردام حيث استقر ، بعد سنوات الدراسة التي قضاها في ليدن ، قد وفرت له كل ما يبتغيه خارج هولندا .



صورة شخصية ... رامبرانت ١٦٢٩

والمرافىء عادة مستودعات كبيرة لاشياء عجيبة ، وامستردام كالبندقية تتململ تحت سماء رائعة التبدل، هذه المدينة التي تخترقها القنوات البحرية ، كانت تستقبل رجالا من كل بلد ، وكل لون ، يختلطون فيما بينهم بأزيائهم الغريبة ، وكانت المراكب تفرغ حمولاتها من الاسود والفيلة، وطيور الفردوس، وكذلك الاحجار النادرة والعطور والاقمشة ، والفاكهة ، وكل نوع من الثروات .

كان ضباب الشمال يزيد في روعة هذا الشرق المتمثل في منتجاته وازيائه ، وكان رامبرانت يشبع نهمه في تأمل فتنة هذه المنتجات المتنوعة ، مستعملا وسيلته الفنية الفذة « المضيء المظلم » .

هذا الفنان المقيم ، الى جانب تجواله في ارصفة الميناء ، وفي احياء امستردام الفقيرة ، وجد طريقة اخرى لرحلاته ، باقتنائه الاثار الفنية ، التي كان لها سوقا كبيرة في البلاد الواطئة . وهكذا توفرت له الوسيلة لكي يتوغل في الماضي وكذلك في اقاصي القارات، كان قدماء الايطاليين يفدون اليه في لوحاتهم ، كما تفد اليه انفس الاعمال من كل نوع ، حتى منمنمات الهند كانت تشير له بان متطلبات الفن عالمية ، وتؤكد قرابتها بعبقريات كل الازمان .

كانت الاثارة الفنية التي جمعها وانفق في سبيلها الاموال الطائلة ، بمثابة الاستاذ والمرشد ، تعلم منها اسرار الخطوط والالوان ، أكثر مما كان قد تعلمه من الفنانين العاديين الذين تتلمذ عليهم في البداية ، كما فتحت له التحف التي اكملت مجموعته ، من اقمشة نفيسة واصواف واسلحة ، ونباتات ، آفاقا واسعة لرحلات خيالية في كل الاصقاع التي تعلق بها الهامه وانجازاته الفنية .

**كان معاصرو رامبرانت يتهمونه بالشرود ، غير انه كان في الحقيقة ينسى الضرورات العملية ،لانصرافه كليا عن العالم الخارجي الى عالمه الخاص . فاذا كان لا يجيب على ما يطرح عليه من اسئلة ، ذلك لانه كان يريد الاجابة عما يطرحه هو نفسه من اسئلة .**

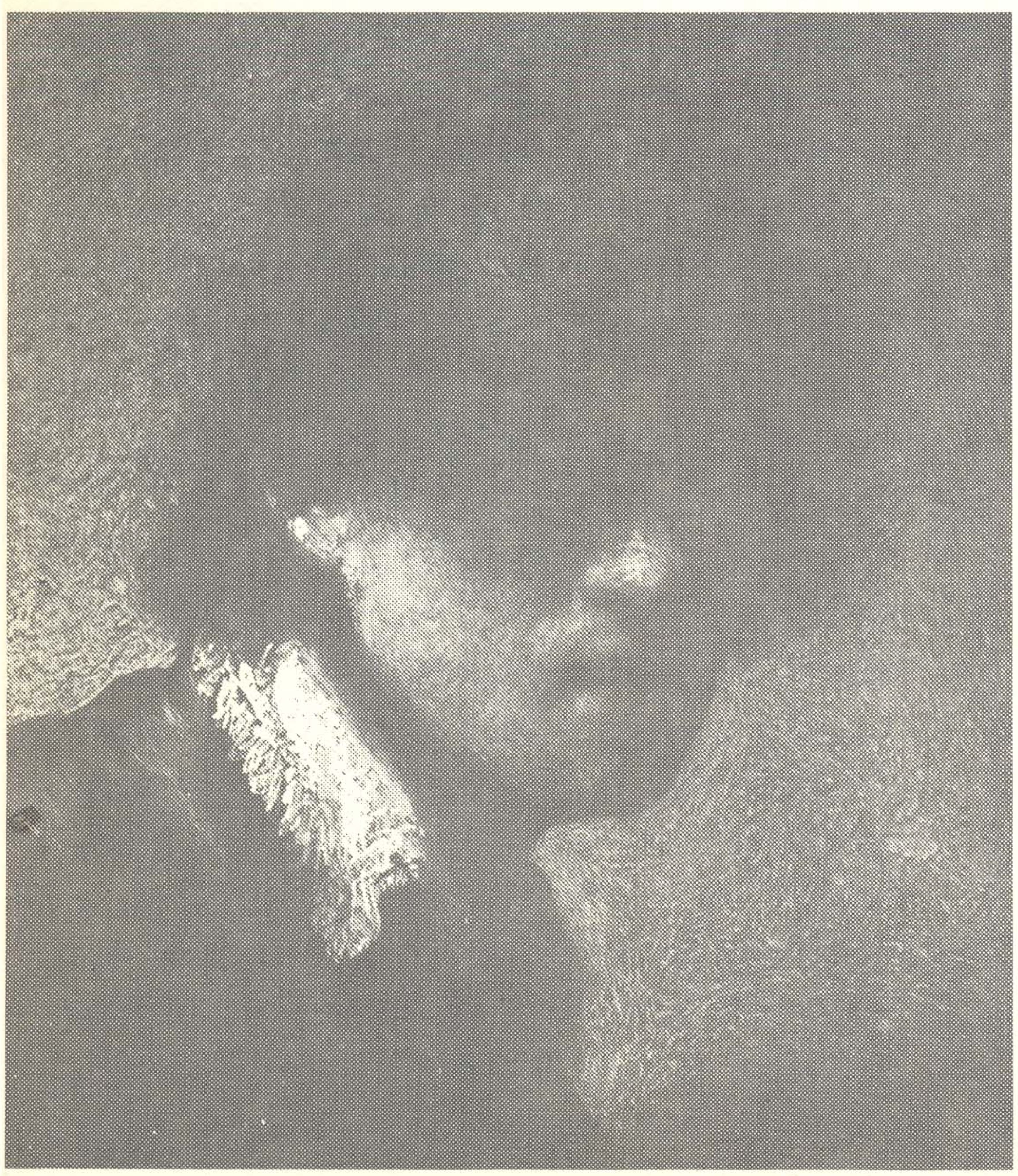
**لذا كانت تشاهد في عينيه ومضات غريبة . وكان طيلة حياته التي ربط فيما بينها وبين اللانهاية يراقب ذاته ، رفيقة دربه ، ويكتشف فيها ذلك الغريب المجهول . فصوره الشخصية العديدة ، تضعنا دوما أمام انسان لا يتبدل من عام لعام فحسب ، وانما من ساعة لاخرى .**

**ونجده يبحث عن نفسه ، في ميله لتغيير عصره ، ومكانته ، وبلده .. فنراه معتمرا بعمامة أو قلنسوة ، منزينا بأحجار كريمة ، أو مرتديا زي صعلوك ، هنا يشبه لصا شقيا ، وهنالك يشبه المسيح ، أليس هذا التنكر ضرب من ضروب التنقل والترحال ؟**

**ولقد منعته تلك الصلات التي أقامها مع اللامرئي ، من اضاعة وقته في العلاقات الاجتماعية ، فهو بعكس روبنز لم يكن دبلوماسيا ، وانما كان ينصرف الى همومه الداخلية الحميمة ولتأملاته ، وكان يعجز عن تنظيم نتائج نجاحه وفق منهج عملي، لذلك وجد نفسه بسرعة مضطرا لرفض كل اعمال التوصية ، فبعد السنوات التي تلت مجيئه الى امستردام ، والتي كان ينتج فيها اعمالا بالجملة ، قرر ان يفضل الطريق الصعبة على الطريق السهلة ، لكي لا يخضع لاذواق الاخرين ، ويتفرغ لارضاء نزعاته الفنية المحضة .**

**في سبيل هذه الحرية ، أهمل اتصالاته بمن حوله، وزهد في كل شيء ، ما عدا جمع الاثار الفنية ، ولم يعد التطلع للمجد والشهرة يستهويه ، ولا المال يجذبه .**

**كان كل همه ان يعمل بحرية ، لذلك منع اي كان من أن يقتحم محترفه ، وكان يرفض استقبال أي انسان ، مهما علا شأنه ، في الاوقات التي كان يتفرغ فيها لابداعه .**



صورة شخصية ... رامبرانت ١٦٢٩

بهذه التصرفات فقد صداقاته بين الاغنياء والاقوياء ، وضيع فرص تكليفه بالصور الشخصية التي كانت تدر عليه الاموال ، مفضلا التعلق بمجتمع البسطاء والمجهولين ، الذين كانوا ينظرون مثله ، ولكن بوسائل اخرى ، الى ما وراء الحاضر والواقع الملموس ، كرجال الدين والفلاسفة ، اولئك الرحالة في آفاق الفكر ، المنكبين على الكتب ، الباحثين عن اسرار الحياة .

ولكن رامبرانت ، هذا المحلل العميق لالغاز الحياة ، لم تكن له قراءات ، سوى الكتاب المقدس .. ذلك ما يؤكده الكشف الذي نظم ، بعد وفاته ، لمحتويات محترفه ، حيث لم ترد سوى ادوات العمل والملابس . فهو من خلال كتابه الاوحد ، كان لا ينفك يكتف الجوهر ، فيعكسه في انجازاته المعبرة عن أكثر تجاربه الانسانية ، وقد وجد هناك ، بالاضافة لكثير من مواضيعه ، اسلوبه الجاد العميق ، وتطوراته ، وكل ذلك المزيج الصلب من البساطة والسمو .

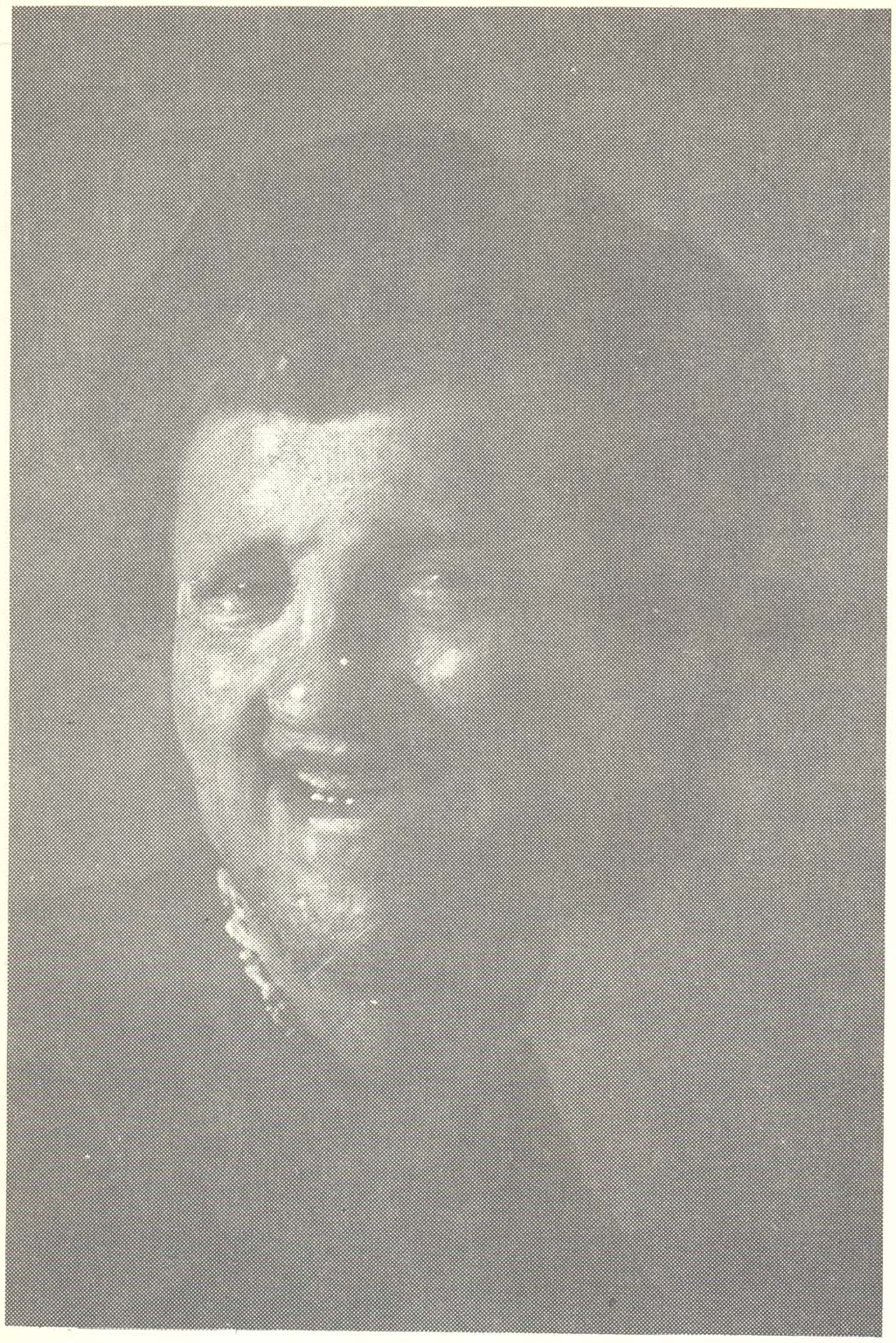
**منذ عصر النهضة اتجه الفن لتمجيد الانسان ، الانسان المنتصر ، كان الفن يتحدث الى الانسان ، فلمن كان رامبرانت يتحدث ؟ ان المتأمل في لوحاته ، وبخاصة في صوره الشخصية ، لا يقف في موضع المنتصر ولكن في موضع المتهم .**

**ورامبرانت لا ينظر الى ظواهر الاشياء ، لكنه يصور الاشياء ليحررها من مظاهرها الخارجية ، ومن هنا يأتي التصاقه الشديد باللون الموحد ، فهو ليس ملونا على طريقة فناني البندقية أو فيرمير ، وانما هو هو الشاعر الفذ الذي يكتفي بعدد محدود من الالوان يوزعها باقتصاد بالغ لتتفجر من سمرة الظل ، ( انه في ذلك قريب من ليوناردو ، وميكيلانج في السكستين ، وغويا في منزل الصم ) .**

**من هنا نشأ ولعه بالحفر الذي يتلاءم مع رؤياه الخيالية . ومن هنا ذلك العدد الكبير من صوره الشخصية التي تمثله احيانا بواقعية نادرة ، واحيانا اخرى تبتعد ، بدون أن تضيع ملامحه ـ فتنفصل عن كل ما هو ارضي ، لتبدو شيئا اخر يكتنفه الغموض والصمت ونداء المجهول .**

ان مستقبل انسان مبدع يتحدد سلفا في طفولته ، فالنشأة الدينية التي نشأها تركت في نفسه القدرة على الصبر تجاه المصاعب ، والعطف على الضعفاء ، بدون أن يكون ممارسا للطقوس الدينية . ولكنه لم يكن يشعر باطمئنان كما كان يشعر عندما « يرسل الله اليه ملاكا صغيرا » يلهمه في عمله كما يقول كورو فيما بعد .

ملاك الالهام هذا كان يزوره باستمرار ، حتى غدا اهتزاز الاجنحة في حياته أمرا طبيعيا ، ملأ أعماله ، اننا مشدوهين أمام غزارة انتاجه الملهم ، هذا الانتاج



صورة شخصية رامبرانت ١٦٢٠

الذي لم توقفه جملة المصائب التي تعاقبت عليه ، بل بالعكس كان فقده لوالدته ثم ابيه ، واطفاله في ستنيهم الاولى ، وزوجته المحبة ساسكيا ، وفي النهاية رفيقته الثانية وابنه تيتوس ، كل ذلك لم يكن ليقنطه اويخمد عزيمته ، بل أضفى على عمله ظلالا جديدة أكثر عمقا وجلالا .

**وكانت خلافاته مع السلطات وتخلي كبار القوم عنه ، وتقلص حياته الى دائرة منزله الضيقة ، وعدد من تلامذته وأصدقائه الخلص ، الى جانب عدم فهم الجمهور الكبير لفنه ، وضياع مجموعاته من الاثار والتحف الفنية ، من الاسباب التي حمته من مشاكل المجد ، وتركت له المجال للعمل بهدوء ، بعيدا عن مستلزمات الشهرة ، وسموم الزهو والمظاهر الباطلة .**

ولم يبدل ذلك من اتزانه الفريد ، وانما زاده تعلقا بعمله ، حتى ليقال انه حرره من كل هم دنيوي ليتفرغ بقدسية لفنه .

توالت عليه المصاعب من كل حدب وصوب ، تناقص عدد زبائنه تدريجيا ، وفقد وسائل الربح ، ولم يعد القوم يتحدثون عن كل عمل جديد ينتجه ، كما كانوا يفعلون في السابق ، ولكن هذه الفترة كانت اكثر فترات فنه صفاءا وسموا .

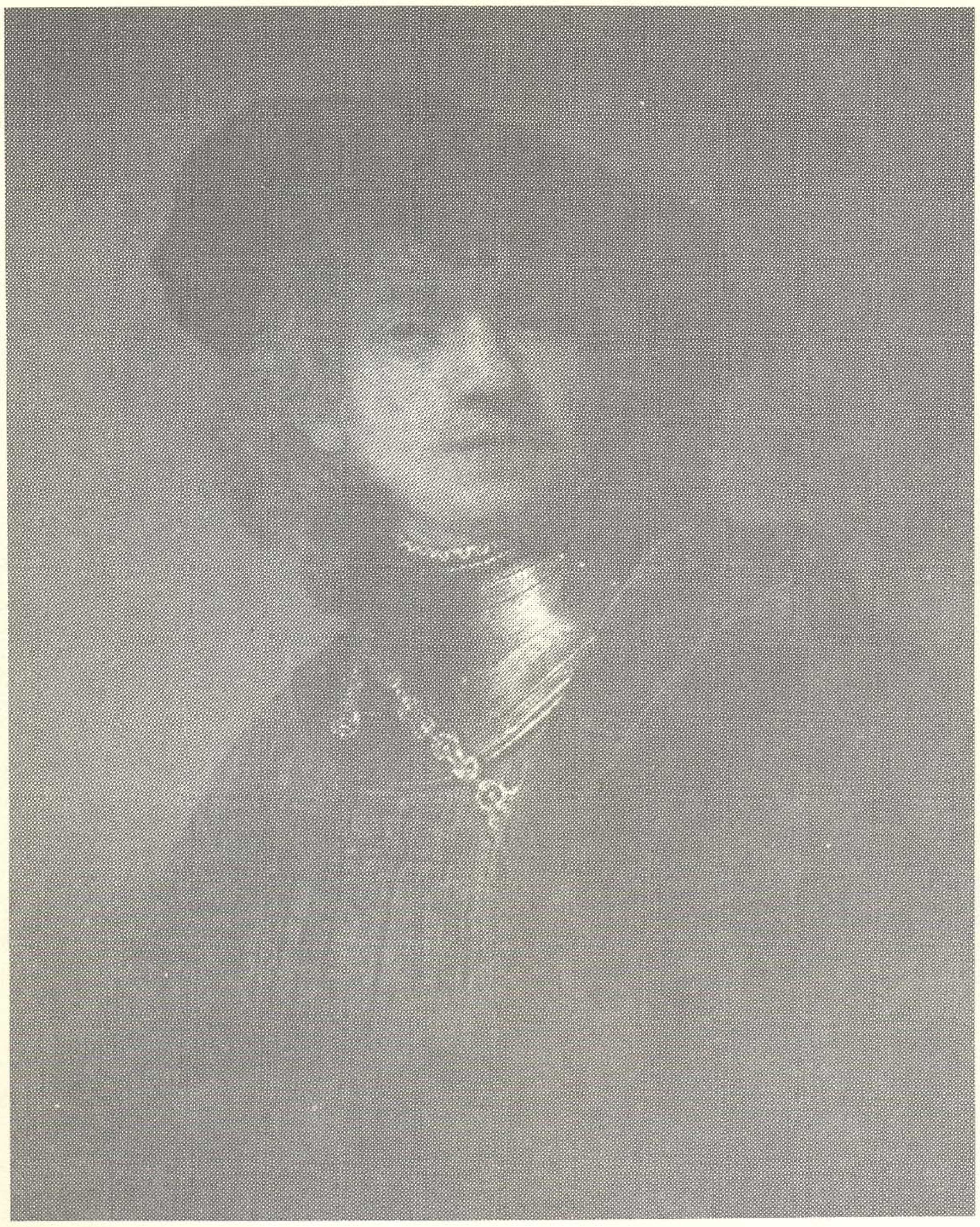
**واننا لنجد انعكاسا رائعا لمأساته في صوره الشخصية التي نافت على مائة صورة ، بين لوحة زيتية أو محفورة أو رسوم سريعة ، والتي تعتبر الى جانب قيمتها الفنية والانسانية السامية ، وثائق تنبؤنا عن هذا الانسان الكبير ، هذا الشريط يروي قصة حياة فنان ، منذ اعوام الشباب ، حيث تختلط الرصانة بفورة الاحلام ، الى السنوات الاخيرة ، عندما غابت الابتسامة عن الشفتين ، وبدت النظرة أقل اتجاها نحو العالم ، وأكثر تسلطا على أغوار النفس الداخلية ، وتلك الملامح التي تجعدت وتهدلت لم تفقد شيئا من قوة تصميمها .**

واذا كان قسم من هذه الصور يعكس مأساة الفنان الا أنها ليست صور رجل منهك القوى ، مستسلم للاقدار ، ولكنه الرجل الشجاع الذي يتحمل تحولات الحياة بصبر وجلد ، ويؤمن من قبل أي شيء اخر بأن له رسالة ، هذه الشجاعة تتبدى في النظرة النفاذة وفي العزم الصبور ، وحتى في ملمس اللون وحركة الريشة العصبية .

وهكذا تفجرت الاعمال الفنية ، من هذه الحياة الشبيهة بحياة الرهبان ، لتدلنا على الرجل ، بدون أن يشوبها أي دليل معاصر يمكنه ان يذكر بالعرض السطحي الذي يمتزج بكل حياة .

فاذا تأملنا هذه اللوحات التي تعود أولاها الى سن العشرين ، واخرها الى سن الثالثة والستين ، لاحظنا أن الوجه يحافظ دوما على نفس التعبير الثابت المتسائل المستفهم ، وذات الرصانة التي رافقته من فترة الشباب حتى أيامه الاخيرة .

**قد لا نجد بين المصورين الذين حللوا تبدلات تعابيرهم الشخصية ، فنانا اخر تأمل المراحل المختلفة لحياته ، اكثر منه فضولا وعمقا ، فالتاريخ يحدثنا عن رافائيل وروبنز ، وفان ديك وفيلاسكيز وغويا وانجر وكوربيه وسيزان وفان غوغ . كلهم صوروا انفسهم في لوحات شخصية وفي أعمار مختلفة ، ولكن تساؤلهم لم يكن بهذه الغزارة وهذا الاستمرار ، فلم يمر عام لم يقم فيه رامبرانت بتسجيل صورته ، متفحصا ، محاولا الوصول الى أغوار ذاته بواسطة اللون أو الرسم أو الحفر ، وهو الرجل الصامت البعيد عن الثرثرات الكلامية حول فنه أو حياته الخاصة . ولم يتعب من الغوص في اعماق نفسه ، مبدلا من مظهره وردائه وغطاء رأسه ، من القبعات المختلفة والريش والاقراط**



صورة شخصية ... رامبرانت ١٦٣٤

**والخوذات والسلاسل ، والزنانير الذهبية ، مما يضفي عليه مظهر متشرد أو أمير شرقي او زير نساء . وهو يرضى بنفسه بلا تفاخر ولا قسوة ، يرضى بها كواقع لم يكن له فيه خيار ، ولا يمكن تجاهه التحايل أو الخداع ، ويعلم أنه في هذا الوجه الذي يعرفه تمام المعرفة ، توجد دوما خفايا مجهولة لا يمكن كشفها .**

**الا انه ينظر الى نفسه ، الى الشبح الماثل امامه في المرآة بلا رهبة ، في مبارزة تجري بدون شهود ، فاذا ابتسم مرة في وجه قرينة ، نجد ان ابتسامته ليست سعادة كلها وحبورا ، حتى في فترة الصبا ، التي تميزت بشفتين شرهتين، نلاحظ وضوح النظرة الثاقبة الرصينة ، ونرى في اليد القصيرة المكتنزة ملامح يد مفكرة أكثر منها حسية ، تستجيب لاوامر العقل ، وتدل على أن سيطرة الفنان على نفسه ، وان كانت ضعيفة في تسيير أعماله المالية ، الا أنها كاملة في كل ما يتعلق بفنه .**



صورة شخصية... رامبرانت ١٦٣٤

وعندما يبلغ الخمسين ،ثم الستين ، وتضيع كثافة شعره ، ونضارة لونه ، وتتهدل وجنتاه ، ويبدو قريب الشبه من والده ، يكثر من تصوير نفسه على هيئة قديس أو راهب ، صور تكاد تكون لا مادية ، تحوم ظلال جنائزية ، فالحدقتان المتسعتان كنافذتين ، تتفتحان على عالم اخر، باستسلام شجاع تارة ، ورعب أو سخرية ، او سأم تارة اخرى .

فاذا ما أقبل المساء على مرسمه المقفر الذي لم يبق فيه سوى أعماله العظيمة ، تملأ الزوايا والجدران، نظر الى مرآة غارقة في الظل ،يتأمل وجه الاحزان ، فيطرد منه كل ما يتعلق بالارض ، ويقذف في وجه المجد بصورته التي تنفجر بضحكة مخبولة (صورته الشخصية الموجودة في متحف كولونيا ) .

## تعليق على الصور الشخصية

رامبرانت ـ صورة شخصية ، ١٦٢٦/١٦٢٧ ـ متحف كاسل .

من اوائل اعماله ، في سن العشرين ، الرأس منحرفة

قليلا ، متماسكة البناء ، تنفصل بقوة عن الخلفية المضيئة ، يصطدم بها شعاع قوى من الشمس ، ينير العنق والوجنة اليمنى ، بينما تظل الجبهة والعينان والقسم الايمن بكاملة غارقا في الظل .. اللون مشرب بالحمرة ، الانف كبير لامع ، كل ما في الصورة يدل على العافية وقوة الشكيمة ، نكاد نقول أنه وجه ريفي لشاب قوى وساذج .

المعالجة على سطوح واسعة بدون تدقيق ، واللمسة صريحة بمادة لونية وفيرة ، رسمت عليها خطوط الشعر بمقبض الريشة ، وبالرغم من ان العينين غارقتان في الظل لا تكاد تبينان ، فانهما تبدوان كانهما تحدقان بنا بنفوذ غريب .

**رامبرانت ـ صورة شخصية ، ١٦٢٩ ـ لاهاي .**

صورة الفنان متنكرا في درع محارب .

نفس النور ، تشع به بشرة الوجه ، حتى الظلال تبدو مهتزة شفافة .



صورة شخصية (حفر) رامبرانت ١٦٣٩

انه في الثالثة والعشرين ، ولكنه يبدو الفتي المليء بالارادة والذكاء والامل في المستقبل ، والوعي الكامل لقيمته كفنان .

انه ليدهشنا في هذه السن المبكرة بالقدرة والحساسية الفائقتين اللتين يعالج بها الوانه واشكاله .

فالالوان المضيئة المتداخلة فيما بينها بدعة وانسجام تجعل الوجه يبدو كأنما غلف بابخرة ليس لها حدود ، وكأنه من تكاثف الهواء ، فيتميز بطراوته عن صلابة الدرع الفولاذية التي يرتديها .

في هذه الفترة كان الفنان يتنقل بين ليدن وامستردام ، حيث قام بانجاز عدد من اللوحات لشخصيات من الطبقة الفنية ، درت عليه مبالغ وفيرة ، كما استفاد من علاقته بتاجر الاثار الفنية هندريك فان اولنبورغ ، لبيع رسومه المحفورة .

**رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٢٩ ـ متحف امستردام .**

المعالجة هنا أكثر حرية في بحثه عن أسرار التعبير على قسمات وجهه ، لاينفك يدور بعينيه يضحك ويقطب ، دارسا حركة العضلات ، ليكتشف حركة النفس ، ومن هنا يتجاوز الواقع الى أعماق الشعور

وفي عام ١٦٣٢ ينتقل نهائيا الى امستردام ، ليقوم بانجاز لوحة ( درس التشريح للدكتور تولب ) التي تتضمن مجموعة من الصور الشخصية للاستاذ وتلامذته امام الجثة التي يقوم بتشريحها ، وهي اللوحة التي كانت بداية شهرته الواسعة .

وفي نفس العام تظهر ساسكيا ، لاول مرة في حياته واعمال ، وستغدو بعد عامين زوجته ونموذجه المفضل يرزق منها ثلاثة اطفال ، يفقدهم جميعا ، وفي عام ١٦٤١ يرزق بابنه تيتوس الذي نشاهده في عدد من اللوحات وفي أعمار مختلفة .

**رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٣٨ ـ متحف درسدن .**

رامبرانت في الثانية والثلاثين ، انها أسعد فترات حياته مع زوجته الاولى ساسكيا ، التي وزع حياته بينها وبين عمله . ان هدوء ساسكيا ، على ركبتي زوجها ، واثقة وسعيدة للحب الذي توحيه ، مؤثر حقا ، في الوقت الذي يرفع رامبرانت كأسه ويضحك بملء جوارحه ، متنكرا في زي محارب ، الوان اللوحة تتفاوت بين الاحمر الخافت والاخضر الباهت ، والتكوين يوحي برحابة الفراغ .

**رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٣٤ ـ برلين .**

يوافق تاريخ هذه الصورة تاريخ زواجه بساسكيا، ويلاحظ مدى الرضى المنطبع على ملامحه الشابة ، هنا لم يلجأ في ملابسه الى أي تنكر ، قبعة عادية ورداء بياقة من الفرو .

**رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٣٩ ـ درسدن**

كثيرا ما أوحى ، ريش طائر ملون ، ينفصل عن خلفية رمادية ، للفنانين الهولنديين بأعمال بديعة ، ولكن رامبرانت في هذه الصورة الشخصية يرتفع بالموضوع الى مستوى لم يبلغه احد قبله .

يبدو مرتديا ملابس صياد ، رافعا بيده ،الطريدة، ليعلقها على مسمار ، جاعلا الطائر الميت يتقدم مخلفا الظل وراءه ، فيتألق ريشه في النور ، ويتجاوب فيه، بلحن رائع، الرمادي والاحمر والابيض المذهب ولمسات صغيرة من احمر ناري .

ان مادة اللون الخشنة اخذت قيمة موحية ،حتى اننا لنشعر بطراوة الريش ، فرامبرانت هو اول من يمكن ان نتكلم في فنه عن « المادة » التصويرية ، وعن ملمس اللون ، الا انه لم يتوصل فنان غيره ، لتحويل المادة اللونية وتصعيدها .

**رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٤٠ ـ المتحف الوطني لندن .**

لاحظ كثير من النقاد ، تأثير لوحة رافائيل التي تمثل « بالتازار كاستيليون » والتي كان رسم لها دراسة قبل تاريخ هذه اللوحة ، التعبير يوحي بالثقة والاطمئنان للنجاح والاقبال الذي يلاقيه في عمله وفي حياته المنزلية .

في هذا العام يصاب بوفاة امه ، وبعد عامين ( في ١٦٤٢ ) يصاب بوفاة زوجته ، التي تعين قبل وفاتها ابنها تيتوس وريثا لتركتها ، على أن يستفيد منها رامبرانت طيلة حياته ، أو لحين عقده زواجا جديدا ، ولكن عائلة ساسكيا لا تعترف على الوصية ، أحد العوامل التي ادت الى خرابه المالي .

في نفس العام ينتهي من العمل في تحفته الخالدة « عسس الليل » الحراس التي كان يعلق عليها آمالا كبارا ، ولكنها على العكس لاقت عدم فهم كامل ، وكان هذا الموقف نقطة تحول في حياة وانتاج الفنان .

**[ ـ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٩٤٨ ] .**

رامبراندت يرسم ، قطعة حفر ، ربما كانت أقرب الى الواقع من العديد من اللوحات الزيتية . يبدو في مرسمه منكبا على ورقة بثياب العمل ، لم يعد يلجأ للتنكر ، ليس من سلاح بجانبه ولا ريش على رأسه ، انه في حالة تأمل حزين بعد موت ساسكيا ، وما تلاه من مصاعب مالية وفشل في علاقاته مع الاوساط التي يعتمد عليها في تصريف انتاجه .

الا أنه في عام ١٦٤٥ تدخل في حياته ، الصبية « هندريكه ستوفل » ، فتاة في التاسعة عشر ، قروية ساذجة تشرف على منزله ويستخدمها كنموذج للوحاته .

يرزق منها طفلتان ، ولكنه لا يستطيع زواجها بسبب الشرط الوارد في وصية ساسكيا ، ويترتب على علاقتهما استدعاءها أمام المجمع الكنسي ، الذي يوجه اليها توبيخا بسبب تسريها ، ولكن نفس المجمع لا يتعرض لرامبرانت .

هذا الوضع يزيد من عزلة الفنان وسخطه ،ويزداد فنه بالتالي ابتعادا عن ذوق الجمهور .

**[ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٥٦/١٦٦٨ ـ متحف فنيبا ]**

رامبرانت في الخمسين ، وقد طبعت الايام نظرته بطابع الحزن الهادىء النبيل ، الذي ينعكس نضوجا رائعا في فنه ، اننا نشعر بأن مصدر النور هو الوجه نفسه ، فهو يبعث النور ولا يتلقاه ، النظرة هي ذاتها، نظرة انسان يتأمل ويتساءل ، نظرة المفكر الذييحاول سبر اسرار الحياة .

في تاريخ هذه اللوحة يعلن الدائنون افلاس رامبرانت ، ويلاحظ في الكشف المنظم من اجل الحجز، تنوع وثراء مجموعاته الفنية التي أنفق في سبيلها الكثير : فراء ، اسلحة ، حلي ، تحف غريبة ، أقمشة قديمة ، قطع منحوتة ، لوحات ، رسوم محفورة ، منمنمات من الهند وفارس .

كل هذه الاشياء كانت مادته الاولى لاثارة خياله وابداعه .

وهكذا يقع الفنان تحت رحمة القانون ، وتلغى وصايته على تيتوس .

**[ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٤٥/١٦٥٠ ـ متحف غلاسكو ]**

رامبرانت يصور « هندريكه ستوفل » الشابة التي اختارها لتعيش معه بعد وفاة زوجته ساسكيا .

نراهما في المرسم ( الذي انتقل اليه بعد أزمته المالية ) ، مرسم فقير كان يستعمل كمستودعللبضائع، هنا نلاحظ موضوع رامبرانت الاساسي في كل أعماله : النور الذي يخرج من الظلمة ، ووسيلته لذلك في هذه اللوحة جسد هندريكه .

**[ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٥٧ ـ لندن ـ مجموعة خالاصة ]**

صورة أخرى من فترة النضوج . في هذه الفترة يباع منزله لصالح الدائنين ، وتباع مجموعاته الفنية ، فينتقل الى احد الفنادق ، ثم يغادره لعجزه عن الدفع، وهنا يتساءل المؤرخون ، كيف تمكن الفنان من متابعة العمل في مثل هذه الظروف الصعبة ، وانتاج الاعمال العظيمة .

**[ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٥٨ ـ نيويورك ـ مجموعة خاصة ]**

صورة اخرى من نفس الفترة .

**[ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٦٠ ـ باريز ـ متحف اللوفر ]**

امام اللوحة .

**[ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٦٠ ـ متحف ايكس آن بروفانس ]**

صورة للالم المفكر ، رسمتها ريشة عصبية سريعة، ان هذه الصور ليست وثائق انسانية مدروسة ومنفذة بالدقة التي يلتزمها المؤرخ او الاخلاقي ، بقدر ما هي كائنات عرفت الظلام ، ثم عادت الينا في حيز مكاني كثيف ، يغرقها نور يعتمد على الذاكرة ، نور ينبعث من داخلها وينبؤنا بأنها عارفة لمكنونات ذاتها .

بعد هذا التاريخ بسنتين يصاب بوفاة هندريكه وهي في السادسة والثلاثين .

وفي عام ١٦٦٨ يفقد ابنه الوحيد تيتوس في السابعة والعشرين .

**[ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٦١ ]**

في مجموعة اللوحات التي انجزها رامبرانت ليمثل فيها عددا من القديسين والانبياء ، صور نفسه على هيئة القديس بولس ، وظهرت على وجهه من خلال العتمة التي تغلفه ، ملامح هادئة متأملة .

يفتح أمامه الكتاب المقدس ويلتفت الينا بنظرة كأنما تشكك في كثير من الاشياء التي يعتقد الناس بأهميتها: النجاح والثراء والمجد وكل ما يدعوه الانسان سعادة ، لانه خبرها جميعا ، وبعد ان حصل عليها ، تناثرت من بين أصابعه كحبات الرمل .

انه في سن الخامسة والخمسين ، يتساءل باستسلام ورضى ، تجاه من هيأته له الاقدار .

**[ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٦٣ ـ كولونيا ]**

هنا نلاحظ ان كمية المادة الملونة على اللوحة غدت كثيفة جدا ، وعلينا أن ننتظر مونتيشيلي وسيزان ثم فان غوغ لنرى مثل هذه الكثافة في لوحاتهم .

ونلاحظ ان الخلفية قد اشتدت ظلمتها لتخرج الصورة منها مشعة بتألق غير عادي ، تتمازج فيها الالوان الذهبية والحمراء .

لقد صور رامبرانت نفسه ، وهو يضحك كما فعل في عدد من صور الشباب ، ولكننا هنا أمام تجربة حياة كاملة : ضحكة الشيخ الذي تجاوز تكاليف الحياة ومظاهرها ، واعتكف بعيدا عن الناس والضوضاء انها ضحكة المأساة الكبرى لحياة انسان تخلى عن الامجاد واقترب من المرفأ الذي سيسكر اليه .

**[ رامبرانت ـ صورة شخصية ـ ١٦٦٩ ـ لاهاي ]**

آخر صورة للفنان ، صورها في نفس السنة التي



صورة شخصية ... رامبرانت ١٦٣٩

توفي فيها، وقد بلغ الثالثة والستين ،الا ان فعل السنين والآلام لم يؤثر على انسانية هذا الوجه .

اللوحة غارقة في ظل عام ، يشع فيها النور من الاجزاء البارزة ، خارج الغموض المسيطر على الجو بكامله ، لتتحدث الينا هذه الملامح بآلام نفس كبيرة ، تنتظر ساعتها الموعودة .

هكذا تمكن رامبرانت من أن يعبر عما حاوله دافنشي من قبله :الكشف عن خفايا الاشياء ـ وسحرها من خلال الظلمة ، التي تدعونا لتخمين المعاني المخبأة ، بدلا من ان تدلنا عليها .

٢

# فن رامبرانت وعصره

اعداد : الحياة التشكيلية

**« لا يوجد شخص في هذه المدينة**
**لا يعمل في التجارة ... سواي ... »**
**« ديكارت »**

« من رسالة لديكارت الى صديق له ،
كتبها في امستردام عام ١٦٠٨ »

**« حين أجد نفسي قريبا من الجفاف ... أعود لارسم حثالة الناس ... الى هذه الحثالة اذهب لانني أريد أن أجدد نفسي ... »**

**« رامبرانت »**

**يعتبر ( رامبرانت ) أحد عباقرة الفن التشكيلي ، الذين أنجبتهم البشرية عبر تاريخها الطويل ، ولقد تبارى النقاد والمؤرخون ، في تمجيد عبقريته الى أبعد الحدود ، ولقد ازدادت شهرته في هذا القرن حتى تجاوزت كل المصورين الآخرين ، والحفارين ، حتى نستطيع القول بأن شهرته لا تعادلها الا شهر ( ميكلانجلو ) أو ( ليوناردو ) أو ( بيكاسو ) أو ( سيزان ) ....**

**لقد قورن بالروائي الشهير ( ديستوفسكي ) أو شكسبير ، واستطاع ان يصل الى النفس البشرية ، ليسبر أغوارها ، ويحللها ، ويقدمها على شكل يجعله شديد القرب من ( ديستوفسكي ) ،وقدم لنا أبطال لوحاته على شكل مسرحي يذكرنا بالمسرحي الكبير ( شكسبير ) ، لان أزمات هذه الشخوص وصراعاتهم الداخلية ، تعكس لنا عالم النفس البشرية، وصراع العواطف المختلفة فيها ، وسعي الانسان وراء الحقيقة .**

ذكر أحد النقاد المعاصرين أن ( رامبرانت ) يمثل مرحلة انعطاف هامة في تاريخ الفن التشكيلي ، ولهذا نستطيع أن نقسم تاريخ الفن الى قسمين رئيسيين ، أحدهما ينتهي عند ( رامبرانت ) ، والآخر يبدأ معه . لقد اعتبره كثيرون أبا الفن الحديث ، والفنان الذي استطاع نقل الفن من تصوير العالم الخارجي على شكل حيادي خارجي ، الى تصوير العالم الذاتي ، واستبطانه والتعبير عنه عن طريق اللون والظل والنور .

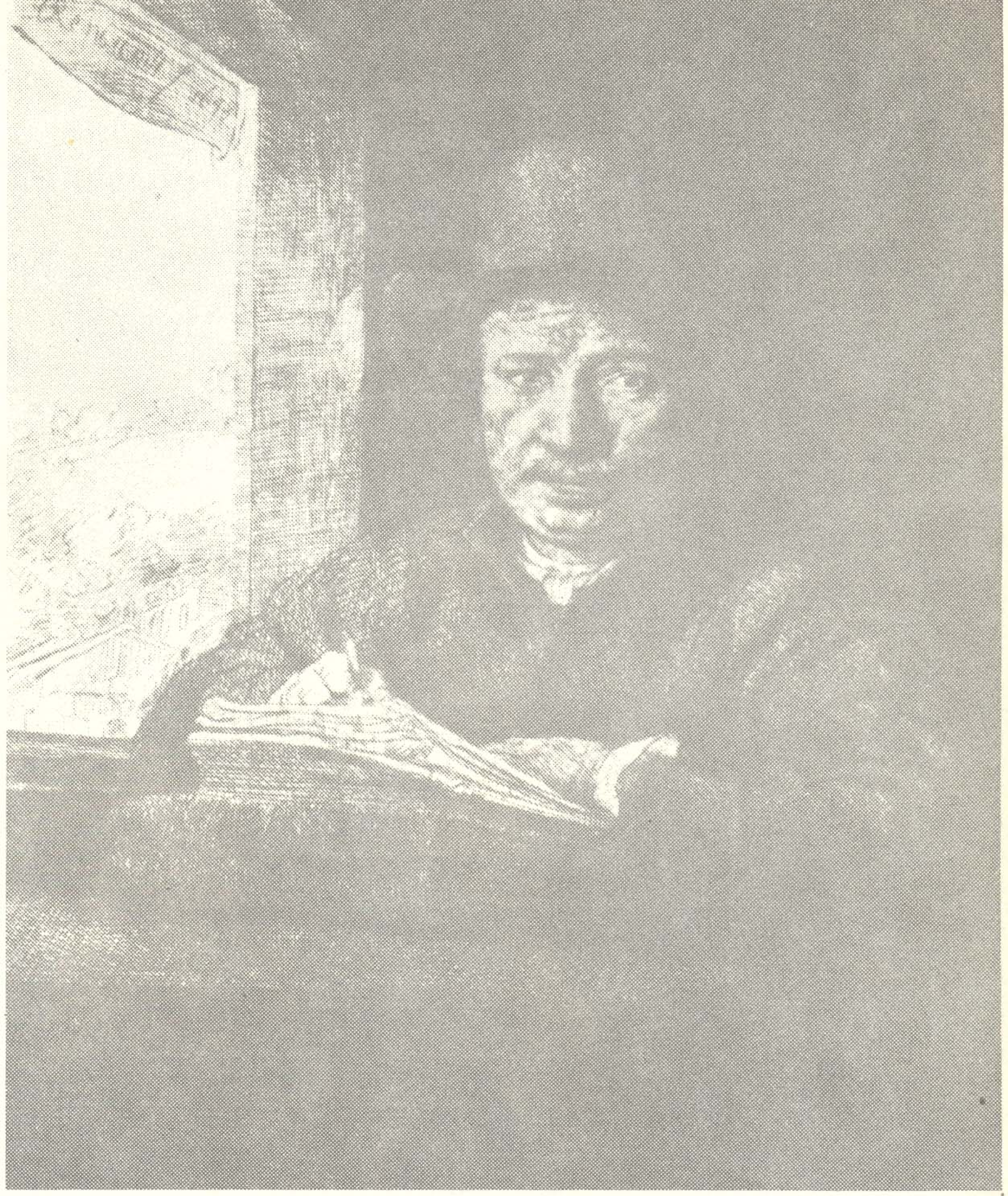
لقد تمرد الفن في عصره على قيم عصر النهضة ، وتمثلت هذه الحركة في أعمال كثيرين ، اتجه الفن الى الواقع بدل المثل الاعلى ، وهكذا مثل ( كارافاجيو) ذلك التحول ، وكذلك ( فان أيك ) و ( بوش ) و ( بروغل ) ، ثم الواقعية الهولندية ، وارتبط ذلك كله بنمو الطبقة البروجوازية في الشمال الاوربي والتي أخذت اهمية كبيرة في القرن السابع عشر ، الذي عاش



فتاة تنحني على شرفة
رامبرانت ... ١٦٤٥

فيه ( رامبرانت ) . ولكن ( رامبرانت ) ، استطاع أن يتجاوز هذه الواقعية ، التي ارتبطت برسم أبناء الطبقة الجديدة الصاعدة ، الى رسم الوجوه ، والتعمق في تقديم عالمها الانساني الذاتي ، لهذا لم يقف عند حدود عائلته على أنها العائلة المقدسة أو تماثيل الآلهة والابطال اليونان ، بل أخذ على عاتقه أن يتعمق في تحليل العالم الداخلي ، ولهذا رسم نفسه مرات عديدة ، وقدم لنا في كل تجربة المظاهر الداخلية ،التي تعكس الانفعالات الانسانية ، وكان يسعى ليقدم لنا كل الاحداث المفرحة والمؤلفة التي عايشها ، ويختار القصص الملائمة ، لها من الاساطير وكان يختار الالبسة والادوات ، التي كان يتزين بها ، ليتلاءم مع الحالات المختلفة التي كان يعيشها ، بحيث نستطيع اعتبار لوحاته ولوحات وجوهه الكثيرة .... مرآة حية تعكس عالمه الانساني مع الافراح والمآسي .

**ولقد كانت المآسي في حياته كثيرة ، لهذا مثلت اعماله لنا تطور الالم ، وبروزه على الوجه ، وكان يسعى ليكتشف حقيقة الالم والشر والقيم المختلفة الاخرى ، فيرصدها ويقوم بتسجيلها ، وملاحقتها ، فكان دابه أن يقدم لنا من خلال صوره ، وصور عائلته مآساة الانسان ، ومعاينته للشر والخير والفرح والالم .**



صورة شخصية ( حفر ) ... رامبرانت ١٦٤٨

**وحتى يستطيع أن يقدم لنا الصراع المسرحي بين الخير والشر ، الفرح والالم ، أعتمد على الظل والنور ، ومثل بهما عالم الانسان الداخلي ، والصراع القائم داخل الإنسان بين القوى المختلفه المتصارعة .**

**أعتبر ( رامبرانت ) فنان الانسان بالدرجة الاولى، ولقد سعى ليقدم لنا هذا الانسان في لحظة من لحظات انفعاله ، وهو يرصد ذلك الانفعال ويكتفه ويقدمه .**

**وهو فنان أعماق الانسان الذي وصل الى اكتشاف مدى غنى الذات الانسانية ، واستخدام الاستبطان للوصول الى أعماق النفوس ، وكان هو نفسه محور هذه التجربة الاستبطانية ، ليتمكن من فهم ما يعتري وجهه ، من تعبيرات ، حين يعايش ألما وفرحا ،ويعكس ذلك في اللوحة التي يقدمها لنا .**

عاش ( رامبرانت ) في القرن السابع عشر ، وأتاحت له الاقامة في ( امستردام ) في هذا القرن ، ان يعيش تبدلات هامة على كل المستويات ، لان تغيرات اقتصادية شاملة مرت على ( هولندا ) جعلها أهم دوالة في هذه المرحلة ، فلقد صعدت طبقة برجوازية جديدة ، ولعبت التجارة دورا هاما وكبيرا ، في زيادة غنى الناس ، وكانت أمستردام الميناء الذي تلتقي فيه كل السفن المحملة بالبضائع ، والآتية من الشرق ، ولهذا أصبح الفرد يتمتع بأهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الطبقات الاخرى ، المترفة ، وسعى ( رامبرانت ) الى الاهتمام بالانسان ، واعطاه الاهمية الاولى على كل ماعداه ، وصور الناس من مختلف طبقات المجتمع ، وركز على الفقراء ، والمساكين الذين اجتذبوه بمآسيهم ، ووجد في هذه الوجوه البؤس والالم الذي كان يسعى لتصويره وتحليله ، وأتاحت له الفرصة التنقل في أحياء ( امستردام ) الفقيرة ، أن يكتشف المآسي الانسانية ،واكتشف شيئا هاما ،اجتذبه فأصبح من أهم مصادر لوحاته انه ( البشاعة ) ، لقد أصبح الفن لا يرتبط بالجمال بقدر ما يرتبط بالحياة اليومية،

وكان يرى في الوجوه المسنة والفقيرة والمتألمة ، المجال الخصب للتعبير عن الانسان في بعض أوضاعه التي تجعل من هذا الانسان محلا للتحليل ، وموطنا لانفعالات انسانية شتى . ولهذا يعتبر ( رامبرانت ) أن الشخص العياني أكثر أهمية عنده من الشخص المجرد والذي ألح عليه الفن في عصر النهضة ، وعبرت الوجوه التي رسمها عن الازمة الخانقة التي كان يعيشها هو نفسه ، نتيجة لتلاحق المصائب على حياته ، ووجد في وجوه المتألمين ما يماثل آلام نفسه ، وازمات حياته المستمرة .

كان موزعا بين عدة عوالم ، اجتذبته الطبقة البرجوازية في البداية ، وعبر عنها في أعماله الاولى ، وفي مرحلة بداية شهرته ، لكنه لم يلبث أن تركهم وتخلى عن رسوم الوجوه ، الى اللوحات التاريخية ، وفي نفس الوقت اتجه الى الفقراء يرسمهم ، ويستعين بوجوههم ، لتصوير الاشخاص في اللوحات الدينية ، وهكذا أخذ كل موديلاته من الواقع مما يعزز الفكرة التي تقول بأن رامبرانت كان يفضل جمال الحقيقة ، على جمال المثل الاعلى ، والحقيقة هي في الانسان العياني لا المجرد . وحين أحب الحقيقة ، أحب البشاعة ، واكتشف فيها أنها أكثر غنى للدراسة من التصنع واهم من القيم الموروثة ، التي قدمها الفن الايطالي في عصر النهضة .

**وهكذا وضع ( رامبرانت ) يده على سر هام ... من أهم أسرار النفس الانسانية ، ألا وهو الانفعال الذي هو مظهر من مظاهر الحقيقة ، يندر أن تجد لوحة لا تحمل انفعالا ما ، ولهذا قربه النقاد من شكسبير ، فشخوصه تعيش أزمة من نوع ما هي نتيجة لحالة داخلية ، هي انعكاس لواقع معين، وهذا الازمة تتجلىعن طريق صراع داخليبين القوىالمختلفة، التي تسكن الانسان .**

**وهو قريب من ( ديستويفسكي ) لان البحث عن الانفعالات الانسانية المتصارعة وعن لحظات الصراع والتازم بين القيم قد قاده الى النفس البشرية يسبر اغوارها ، لان جدلية العلاقة بين الظل والنور هي نتيجة لذلك الصراع ، وان المشاهد المسرحية التي يقدمها ، ويقدم نفسه فيها على أنه موضوعالاستبطان، قد ساعده على اكتشاف حقائق كبيرة عن النفس البشرية ، ان تبدل الازياء والالبسة والاوضاع التي يقفها ، كلها تؤكد حقيقة ترابط عالم الانسان الداخلي مع الخارجي ، وانعكاس عوالم الذات عبر المواقف والحالات ، التي كان يلح عليها كثيرا ويجربها كي يفهم أسرار النفس البشرية .**



فاوست في محترفه ... رامبرانت ... ١٦٥٣

## هولندا في عصر رامبرانت

لقد خاضت ( هولندا ) عدة حروب قبل أن تستقر، حاربت انكلترا وفرانسا ، واسبانيا ، وكان الصراع الديني مظهرا للتنافس الاستعماري ، على التجارة ، مع الشرق لكن النتيجة التي حصلت عليها بعد هذه الحروب هي تشكيل قوة بحرية ضخمة ، بدأت تساهم في تعزيز الرخاء والغنى ، وبالتالي أصبحت أقوىدولة في أوربا ، واصبحت ( امستردام ) أكبر الموانىء ، الاوروبية ، التي تستقبل البضائع القادمة من الشرق، ولقد ساعد هذا على نمو طبقة جديدة حققت الغنى وانعكس ذلك على حياة ( هولندا ) كلها .

**ولعل السبب الرئيسي ، لكل ذلك هو اكتشاف اهمية التجارة مع الشرق، لهذا أنشئت شركة الشرقية عام ( ١٦٠٢ ) وشركة الهند الغربية عام ( ١٦٢٣ ) ، ومع توسع هاتين الشركتين ، في آسيا وأفريقيا ،**

**وازدادت المستعمرات ، وتوسع التجارة ، ترسخت طبقة جديدة بدأت تنافس الطبقات الثرية القديمة .**

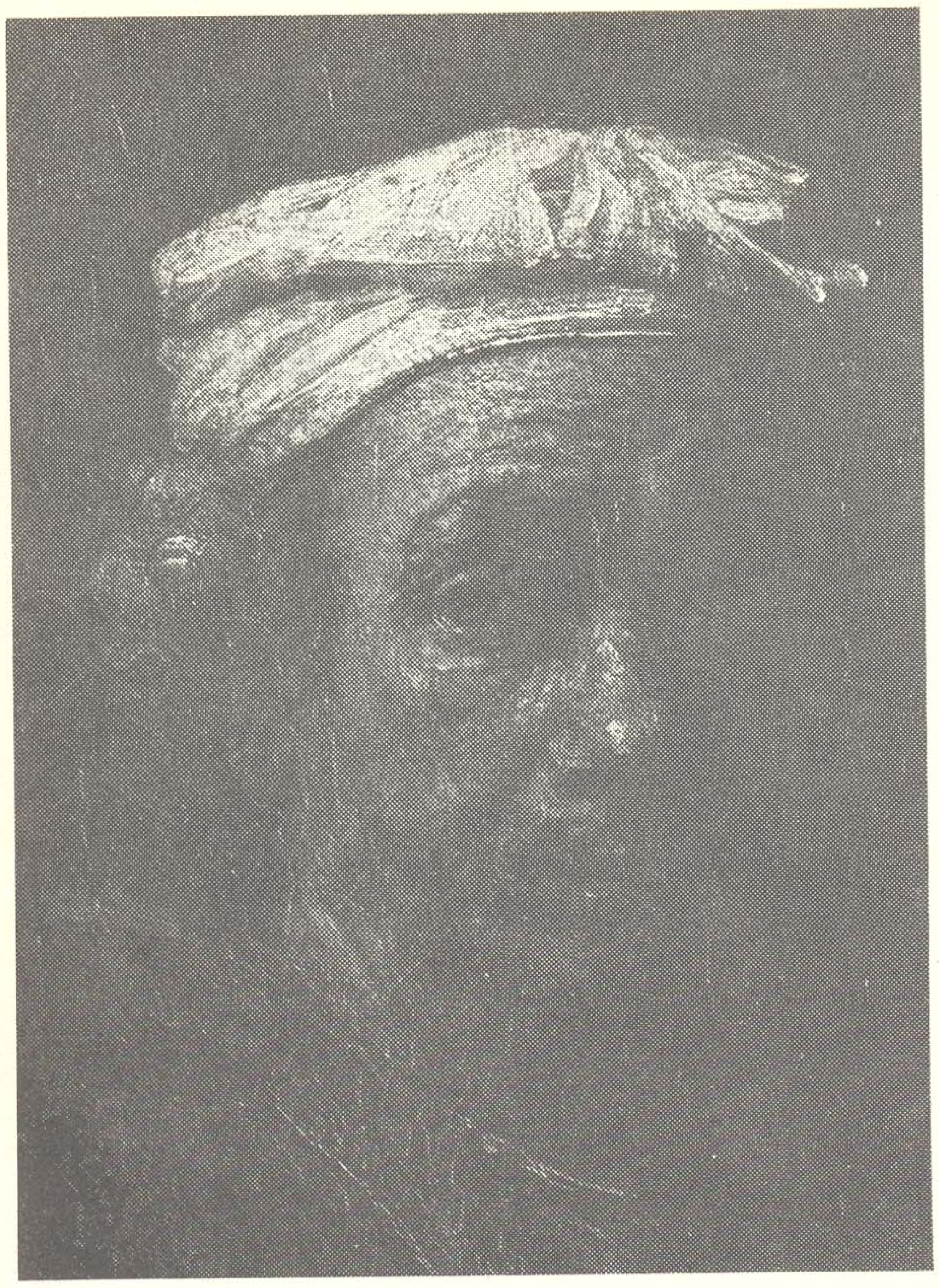
وهنـا ، نستطيع أن نلاحظ أن حب الاكتشاف الذي بدأ كنزعة علميـة ، وكرغبة ، في التعرف على العالم ، قد تحول الى سيطرة تجارية وصراع بـين الدول على الربح والثروة ، وتركزت هذه الثروات في أيدي طبقة متوسطة صاعدة، نافست الطبقات الاخرى، وحلت محلها ، وأصبح المثري الجديد ، قادرا على منافسة الملوك ، ورجال الدين في حب الفن واقتنـاء اللوحات .

وأسهمت حركة الاصلاح الديني في التمهيـد للتحول ، من رعاية الملوك ورجال الكنيسه الى رعاية من نوع جديد . وانعكس ذلك على مواضيع اللوحات، لان الانسان أصبح قادرا على منافسة القوى الكبيرة المتعالية ، ولهذا اخذ مركز الصـدارة في اللوحات ، ولهذا أخذ الانسان العياني مهما كانت طبقته الاجتماعية أهمية تعادل أي انسان آخر ، ان الانسان أصبح في مركز الكون ، واصبح الكون ملحقا به بعد ان كان ملحقا بهذا الكون .

وأدى ذلك الى نتائج هامة ، اذ أصبح الفن يتوجه الى تصوير الناس العاديين ، من ابناء الطبقات الوسطى والفقيرة ، كما أصبح الفن يعالج مشاكل انسانية ، وأصبح أبنـاء الطبقات الفقيرة قادرين على اقتنـاء اللوحات ، ولهذا ليس من المستغرب أن يقال أن في كل بيت من بيوت ( أمستردام ) توجد لوحة ، لقـد تنافس الاثرياء على الشراء ، كما أسهمت البلديـات ودور الحكومة ، واذا تخلت الكنائس الكاليفينية عن وضع اللوحات الفنية ، فقد كان ذلك مؤشرا الى تحول الفن من ارتباطه بالكنيسة الـى الارتباط بالناس ، وانتشرت اللوحاث مع انتشار الثراء وتبدل المجتمع .

وتطور فن الحفر في عصر ( رامبرانت ) تطـورا عظيما ، ولعب دورا هاما ، لان هذا الفن أكثر صلة بالفنان ، وأكثـر قدرة على الانتشـار بين الطبقات الجديدة ، وعبر رامبرانت في حفره عن نفس موضوعاته، ولكنه أضاف الى ذلك كله ما يمكن اعتباره سجـلا خاصا ، أو مذكرات شخصية يصور فيها أحداث حياته كلها ، وهكذا اصبح هذا الفن وسيلة هامة من الوسائل التي أبدع فيها ( رامبرانت ) ، وقدم عبر الحفر عن جميع خصائص فنه ، وأضاف الى ذلك تركيزا شديدا على الموضوعات الانسانية التي هي على صلة بحياته، وحياة عصره .

**لقـد أحصى احد المؤرخين ، عدد الرسامين في ( امستردام ) عام ( ١٦٥٠ ) فوجد أن العدد يتجاوز ( ٣٠٠ ) رسام ، وكانـوا جميعا يعيشون على بيـع انتاجهم ، كما ازدهرت تجارة اللوحة الفنية ولم تقتصر**



صـورة شخصية .. رامبرانت

**على لوحات الفنانين الهولنديين ، بل شملت كل الانتاج الفني الاوربي ، فكانت اللوحات تستورد من ايطاليا ، وغيرها .**

**وكانت هناك لوحات رخيصة الثمن ، تناسب دخل كل مواطن ، ولهذا عاش ( رامبرانت ) في مرحلة ازدهار اقتصادي في ( هولندا ) ، وتأثر بكل ظروف هـذه المرحلة ، ولكنه رغم هذا الاقبال على الانتاج الفني لـم يكن سعيد الحظ ؟**

**لماذا ؟ !**

**لان أذواق الطبقة الجديدة لم تستطع أن تستسيغ ما أصبح يقدمه في مراحل نضوجه ، لقد لقيت تجاربه الهجوم والانكار ، ولم يكن رامبرانت يسعى لارضائهم، بل سخر فنه للبحث الانساني ، لم يكن يرضى أن يكون مجرد رسام يرضي بعض الاذواق ، لقد كان فنانا من نوعية خاصة .**

**وان القصة التي يرويها مؤرخي ( رامبرانت ) ، عن ( القرد ) الذي رسمه في احدى اللوحات ، لموته وكان يحبـه كثيرا ، وحين رفض الاشخاص الذين طلبوا اللوحة ، وجود هذا القرد ، ففضل رامبرانت أن تبقى اللوحة عنده ، ولا يزيل القرد الميت منها .**

**وهكذا نستطيع أن نصل أي انسان كان (رامبرانت)، وأي فنان كان ...**

٣

# حياة رامبرانت ... وأهمّ أعماله

بقلم : كريستوفر براون

**ثمة نظرية ثابتة حول سيرة حياة ( رامبرانت ) ، تقسم هذه الحياة الى قسمين متميزين ، وتحددها ضمن مرحلتين مختلفتين ، اولى اكثر باروكية ، وانبساطا وخارجية في علاقاته مع الواقع المحيط به ، حقق فيها نجاحا كبيرا ، وشهرة كبيرة ، وثانية اكثر انطوائية وذاتية ، قدم فيها روائعه الفنية الهامة ، وهذا النوع من التقسيم للانتاج على هذا النحو ، يبدو مصطنعا ، وقد يسيء الى فهمنا لأعمال ( رامبرانت ) وتجربته ، لكن هذا ما خلفته لنا وجهة النظر الرومانتيكية في القرن التاسع عشر ، والتي جعلته شخصية تراجيدية ، تعيش عزلة عن معاصريها ، لما تملكه من أصالة في الرؤية والتعبير .**

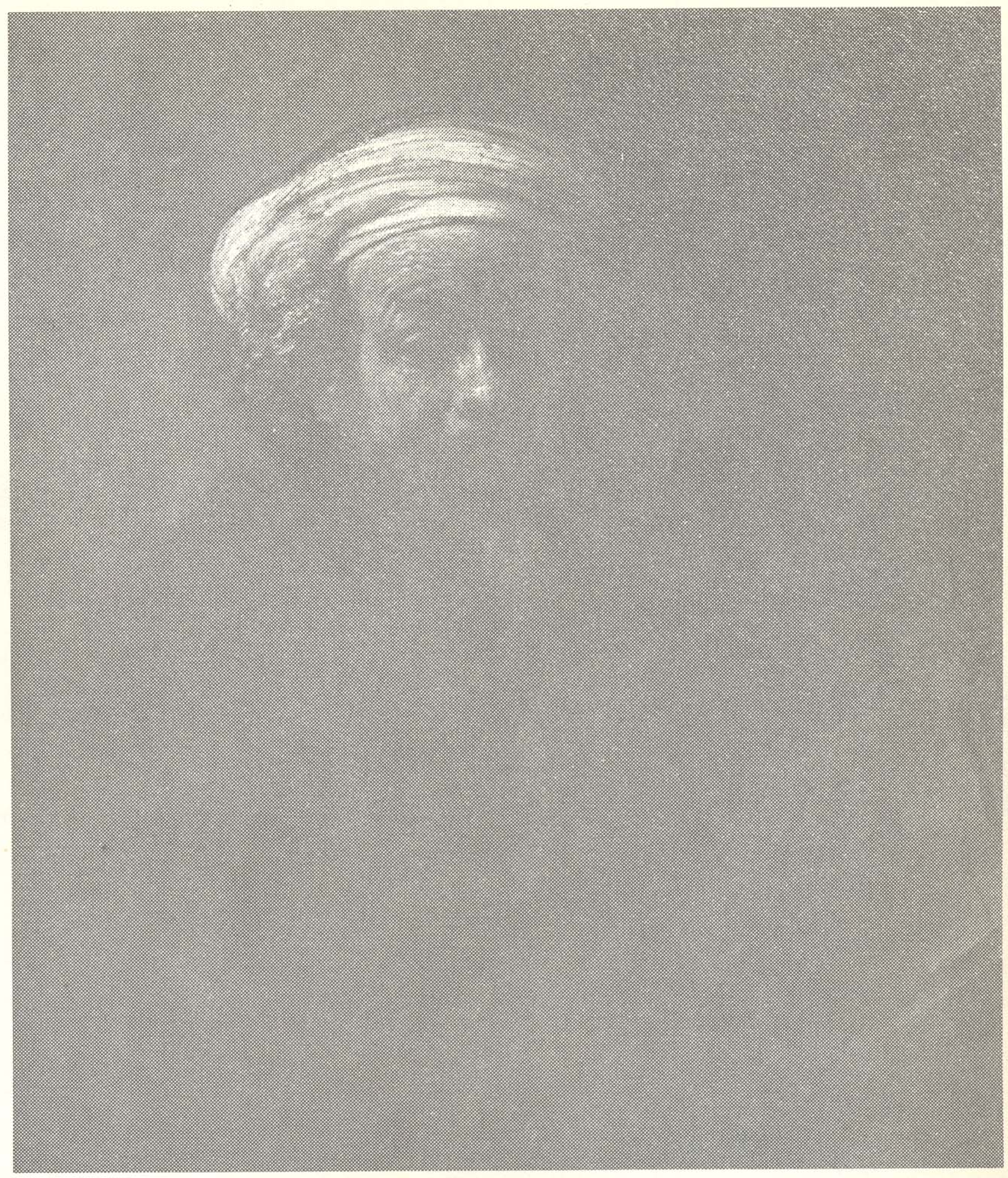
لقد رفضه ( المجتمع الهولندي ) في ذلك العصر ، لكنه ظل مخلصا لما يمثل مصدرا لالهامه ، مزدريا كل المشاق التي احاطت به ، واذا تفحصنا بعد ذلك كل المصادر التي أرخت لحياته ، نجد أن كثيراً منها يرجع الى نهاية القرن السابع عشر ، وقد تأثرت هذه المصادر ، تأثرا كبيرا بالنقد الفني الهولندي في هذه الفترة ، والذي تأثر بالنقد الفرنسي الرومانتيكي وذلك بعد موت ( رامبرانت ) عام ( ١٦٦٩ ) .

لكن نقد ( رامبرانت ) من قبل بعض النقاد والكتاب ، لا لأنه كان شخصية غريبة عن عصره ، وتجوهل في مرحلته الثانية الانطوائية والذاتية ، بل نقد لأنه كان على عكس من ذلك **يمثل عصره تماما ويعكس هذا العصر ، ويعبر عنه تعبيرا عظيما ... ولأنه كان الأقرب اليه ...**

لقد انطلق النقد الفني الكلاسيكي حين تعرض لرامبرانت من هذه النقطة ، اذ أن رامبرانت لم يرسم الطبيعة كمثل أعلى جمالي ، بل رسمها كما هي ، ولهذا ازدرى الاكاديمية والقوانين التي تتحكم بالتشريح والمنظور ، والنسب الهندسية والمحاكاة التقليدية .

**لقد كان ــ كما وصفه الناقد [ اندرياس بلز ] : (( الفنان الاكثر هرطقة في فنه )) .**

ان شخصية ( رامبرانت ) التي نقدت من قبل الناقدين [ جواشيم ساندرات ] و [ اندرياس بلز ] ، قد تكونت نتيجة للميزات السلبية التي ألصقت به في الربيع الاخير من القرن السابع عشر ، وقد أخذ النقاد الكثير من لغتهم النقدية من [ ايطاليا ] في القرن السابع عشر ، هذه اللغة النقدية هي التي ادانت الفنان الايطالي الشهير [ كارافاجيو ] ، والتي شاعت في الشمال نتيجة لكتاب شهير [ حياة الفنانين ] الذي ألفه [ أرنولد هوبراكن ] ، الذي طبع ما بين عامي [ ١٧١٨ ــ ١٧٢١ ] .



صورة شخصية .. رامبرانت

**وحين جاءت الرومانتيكية ، تبدلت وجهة النظر هذه ، اذ اصبح الفنان الذي رفض القواعد الاكاديمية والمثل الكلاسيكية الجمالية ، وبقي مخلصا للطبيعة ولخياله الخصب ، واصبح موضوعا لمدح وتقريظ… لقد اصبحت كلمات النقد هي كلمات المديح .**

لقد اعطت ( الرومانتيكية ) وجهة نظر حديثة عن [ رامبرانت ] ، وان محاولة تكوين نظرية [ رامبرانت ] حول الفن تبدو صعبة جدا الآن ، لذلك لأنه لم يكتب أي نظريات حول الفن ، عدا كلمات قليلة تكررت في رسائله القليلة الباقية .

لقد تأثر التصوير الزيتي في هولندا ، بنظرية فنية خاصة لها طابعها التجاري ، في بداية القرن السابع عشر ، وقد قدمها [ كارل فان ماندر ] ، في كتابه [ المصورون الزيتيون ] والتي تذهب الى أن هدف الفنان من الحياة هي الشهرة والمال ، وأن روح الفن أن يصور العواطف ، وهنا لا يخالجنا الشك في ان ( رامبرانت ) كان عملاقا في ذلك ، ولكن ( فان ماندر ) لم يكن يفهم أن التصوير الزيتي يجب أن يهتم [ بالتعبير الشخصي ] .

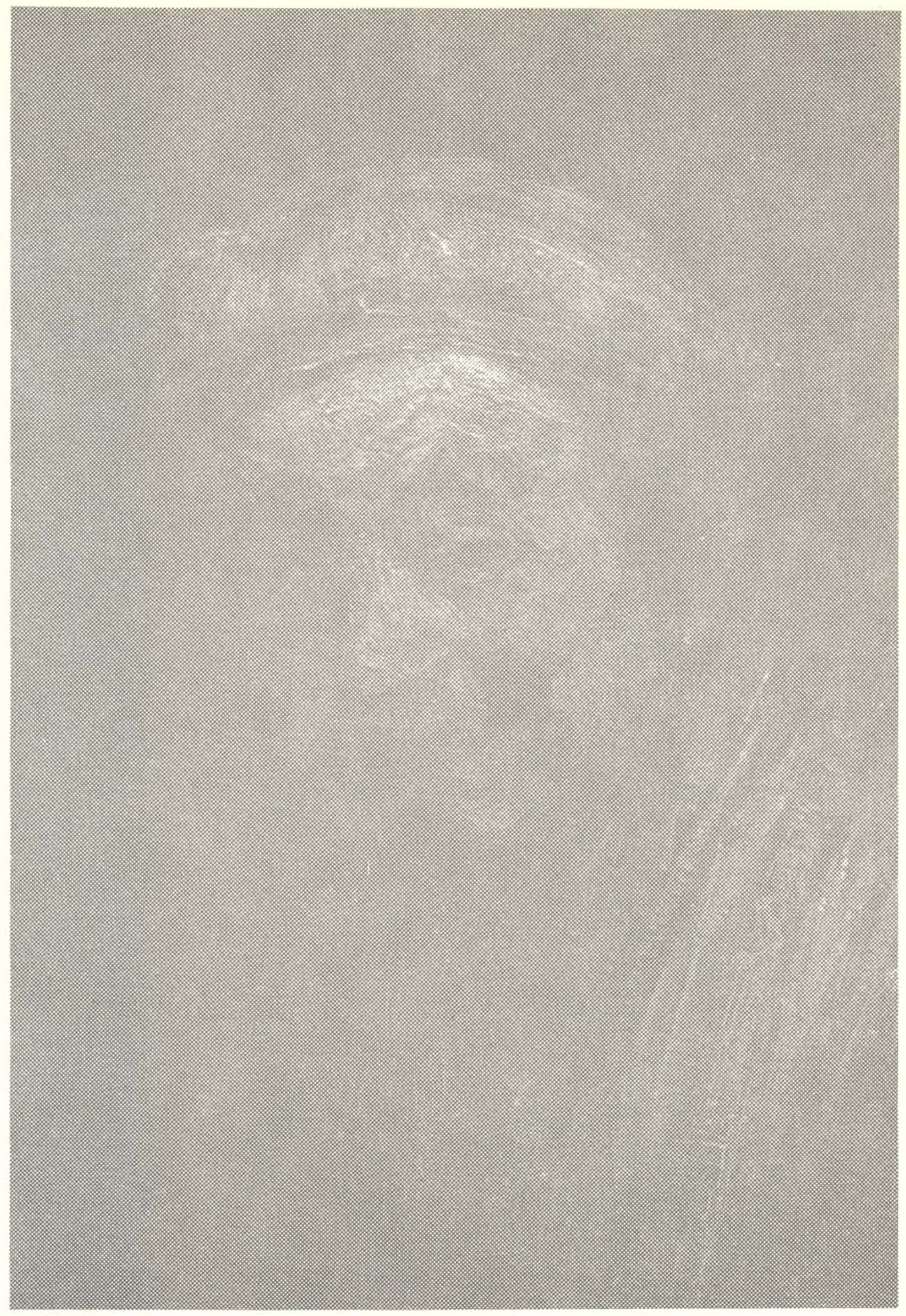
وان نظرية [ فان ماندر ] لا يمكن اعتبارها قانونا يتحكم بالفن ، كما كانت عليه الحال أيام الكلاسيكية .

**لقد كان ( رامبرانت ) عملاقا في تقنينه ، وانصرفت عنايته الى تقديم ملمس سطح خاص في التصوير الزيتي ، وكان ذلك عاملا هاما في دراسة [ فان ماندر ] .**

**وشارك ( رامبرانت ) وجهة نظر [ فان ماندر ] التي تنتمي الى المرحلة الكلاسيكية ، والتي تذهب الى أن الفنان يستطيع ان يخلق لوحة فنية بديعة من موضوع بشع .**

ولكن ( رامبرانت ) لم يكن يملك نظرية محددة حول الفن كتلك التي كان الكلاسيكيون يسعون لتطويرها وتقديمها في اطار جمالي .

لقد اعتمد على الموهبة الفطرية ، كأكثر معاصريه



صورة شخصية ... رامبرانت

وكان يفضل هذه الموهبة على أي مهارة أخرى مكتسبة، ويمكن ان يمثل هذا شرحا وافيا للأحجية حول وجود دائرتين مصورتين في احدى لوحاته التي رسمها لنفسه، عام ( ١٦٦٦ ) ، والموجودة الآن في ( لندن ) .

**ان الدائرة الاولى الوسطى ، تدل على رمز للفكرة او المثل الأعلى ، اما الدائرة اليمنى فهي تمثل رمزا للجانب العملي ، لقد قدم ( رامبرانت ) نفسه لهذا السبب واقفا بين ( النظرية المسبقة ) و ( الممارسة العملية ) ، يأخذ منهما ليقدم لنا مجموعة لونية خاصة، واسلوبا يعتمد الفطرة الى حد بعيد .**

ان جيل ( رامبرانت ) يمكن أن يبرز لنا اسلوبه الذرائعي في الفن الذي يعتمد على الجانب العملي في الحياة .

لقد كان الكلاسيكيون ، كما فعل ( فان ماندر ) يعتمدون على آراء ارسطو ، بينما اتجه الكلاسيكيون الشباب أمثال ( ساندرات ) و ( بيلز ) الى آراء [ ديكارت ] التي اصبحت رائجة حوالي ( ١٦٨٠ ) ، عند [ فان ماندر ] كانت [ الفكرة المثالية ] أو المثل الجمالي الأعلى ، يمكن ان تتحد مع [ الخيال ] بسهولة ولكن الخيال عند الآخرين اصبح مهددا للمثل الجمالي ولهذا يجب ضبطه تماما من قبل المثل الأعلى .

**لقد أولت [ الكلاسيكية ] كل اهتمامها [ للنظرية ] بدلا من [ التجربة الحسية ] ، أو [ الخيال ] وبعد ذلك تحول هذا الاتجاه ، ولهذا أصبح [ رامبرانت ] المعلم الكبير ، لأنه كان ( واقعيا طبيعيا ) . مذهلا .**

**واذا أردنا ان نهاجمه ، بعيدا عن هجوم معاصريه ، نقول عنه بأنه كان واحدا من الجيل القديم في الفن .**

* * *

والد ( رامبرانت ) في ليدن وكان ابن طحان ، اسمه ( هيرمان غيرتيز فان راين ) ، وكان ( هيرمان ) هو الذي أضاف كلمة ( راين ) الى اسم عائلته ، بعد الطاحون التي كانت على أحد ضفاف نهر الراين .

لقد كان الوحيد بين أشقائه وشقيقاته الذي انتقل من ( الكاثوليكية ) الى ( الكاليفنية ) ، تزوج والداه في كنيسة متمردة في ( ليدن ) ، رغم ان ( أهل العروس ) كانوا من أسرة كاثوليكية محافظة في المدينة .

* * *

**هناك العديد من التقولات حول استخدام اسرة ( رامبرانت ) كموديلات في صوره الاولى ، لقد تشابهت احدى اللوحات مع صورة والده ، وهي اللوحة الموجودة في أكسفورد ، ولقد كتب عليها اسم ( هرمان ) بخط يعود الى القرن السابع عشر .**

ان من الواضح أن والده كان يعمل موديلا له من أجل تصوير عدة لوحات هامة ، وقد رسم والدته ايضا ، السيدة المسنة التي صورت ، وهي تقرأ الانجيل ، على انها احدى نبيات العهد القديم ، لقد اصبحت كاليفنية بعد ان اخذت بمذهب زوجها ، وكان ابنها قريبا من احدى الفرق الدينية الكاليفنية ، رغم عدم وجود ما يثبت ذلك .

ان وصية والدته تثبت ان احوال الاسرة المعاشية كانت جيدة ، وحصل ( رامبرانت ) على افضل دراسة تقدمها مدينة ليدن ، لقد امضى سبعة سنوات في مدرسة اللاتينية ، في المدينة وفي سن الرابعة عشرة اصبح طالبا في جامعة ( ليدن ) ، ولم يستطع البقاء طويلا لكنه ذهب الى مصور محلي يدعى [ فان سوانبرغ ] وكان متخصصا في رسم المناظر الهندسية المعمارية ، ورسوم ( الجحيم ) ، رحل الى ايطاليا لعدة سنوات مثل اكثر الفنانين الهولنديين في تلك الفترة وكانت



رجل عجوز ... رامبرانت

زوجته من ( نابولي ) وكان استاذيه كل من ( دوويس فان شوتن ) رسام الوجوه الشهير في القرن السابع عشر ، و [ جاكوب بيناس ] الفنان المعروف في امستردام .

لكن الفنان الذي أثر على ( رامبرانت ) تأثيرا عميقا ومستمرا هو الفنان [ بيتر لاستمان ] ، الذي أمضى ( رامبرانت ) في محترفه مدة ستة اشهر عام (١٦٢٤) .

درس ( لاستمان ) في ايطاليا ما بين عامي ( ١٦٠٥ – ١٦١٠ ) واصبح أهم مصور للمواضيع التاريخية والدينية والاسطورية في امستردام .

**ان التأثير الهام في حياة ( لاستمان ) وتطور فنه ، يرجع الى [ كارا فاجيو ] ، لأسلوبه الدرامي في توزيع الظل والنور، وكذلك الى الفنان الالماني (آدم الشماير)، لقد اعطاه [ كارا فاجيو ] الاسلوب الدرامي في توزيع الظل والنور ، واخذ عن ( آدم الشماير ) التفاصيل الملائمة في المعالجة .**

وبعد اقامة قصيرة مع ( لاستمان ) ، عاد ( رامبرانت ) الى ( ليدن ) لينشيء محترفا مستقلا له ، وشاركه في هذا المحترف الفنان ( جان ليفنز ) صديق طفولته ، وكان ايضا تلميذا للاستمان .

عمل الفنانان ( رامبرانت ) و ( لاستمان ) لفترة طويلة معا ، متقاربين ، واستخدما نفس الموديلات وتعاونا في اعمال مشتركة ، وقد خلق ذلك نوعا من الاختلاط عند معاصريهم بين اعمالهما .

ان هذا التبادل الحيوي بينهما برز في كثير من الاحيان في معالجتهما لموضوع واحد مثل ( احياء ليزاريوس ) وهي لوحة رسمها ( رامبرانت ) عام ( ١٦٣٠ ) ، وبين رسم لصديقه ( ليفنز ) عام (١٦٣١)، وفي الخلاصة ان آخر لوحة رسمها ( رامبرانت ) واكثرها اهمية ، هي لوحة حفر نفذها ( رامبرانت ) سنة ( ١٦٣٢ ) ، هذه اللوحة الدرامية تقدم لنا المشهد الدرامي الاكثر جلالا ، وهي تتفوق على جميع اعماله لما تضمنه من عاطفة والقوة .

وعلى الرغم من ان ( ليفنز ) كان اصغر من



امـــرأة عجـوز ... رامـبرانـت

( رامبرانت ) بعام كامل ، لكنه حقق شهرة اكبر من ( رامبرانت ) ففي هذه السنوات لفت الانظار اليـه ، وحين زار ( كونستانتين هويغان ) الذي كان سكرتيرا للأمير أوف أورانج ، كان ( هويغان ) شخصا من اتباع الاتجاه الانساني في عصر النهضة ، وكان كاتبا موهوبا ومهتما بالفنون الجميلة ، عمل مستشارا في قصر أمير ( أروانج ) مابين عامي ( ١٦٢٨ ـ ١٦٢٩ ) .

كتب ( هويغان ) سيرة حياته ، وفي هذه السيرة ذكر اسم الفنانين الشابين ليمدح في فقرة من فقراته تطور الفن المعاصر له ، وكان يتتبع الموضوعات المختلفة المعاصرة له بدقة ، وكان على أعلى درجة من المعرفة بالفن المعاصر ، وكانت كتاباته هامة لأنها تعرضت لرامبرانت ، لقد ذكر ( رامبرانت ) من قبل محام يدعى ( أرنو فان بوشل ) الذي زار لعيرن عام ( ١٦٢٨ ) ، وذكر بأن ( رامبرانت ) مدح أمامه مدحا كثيرا .

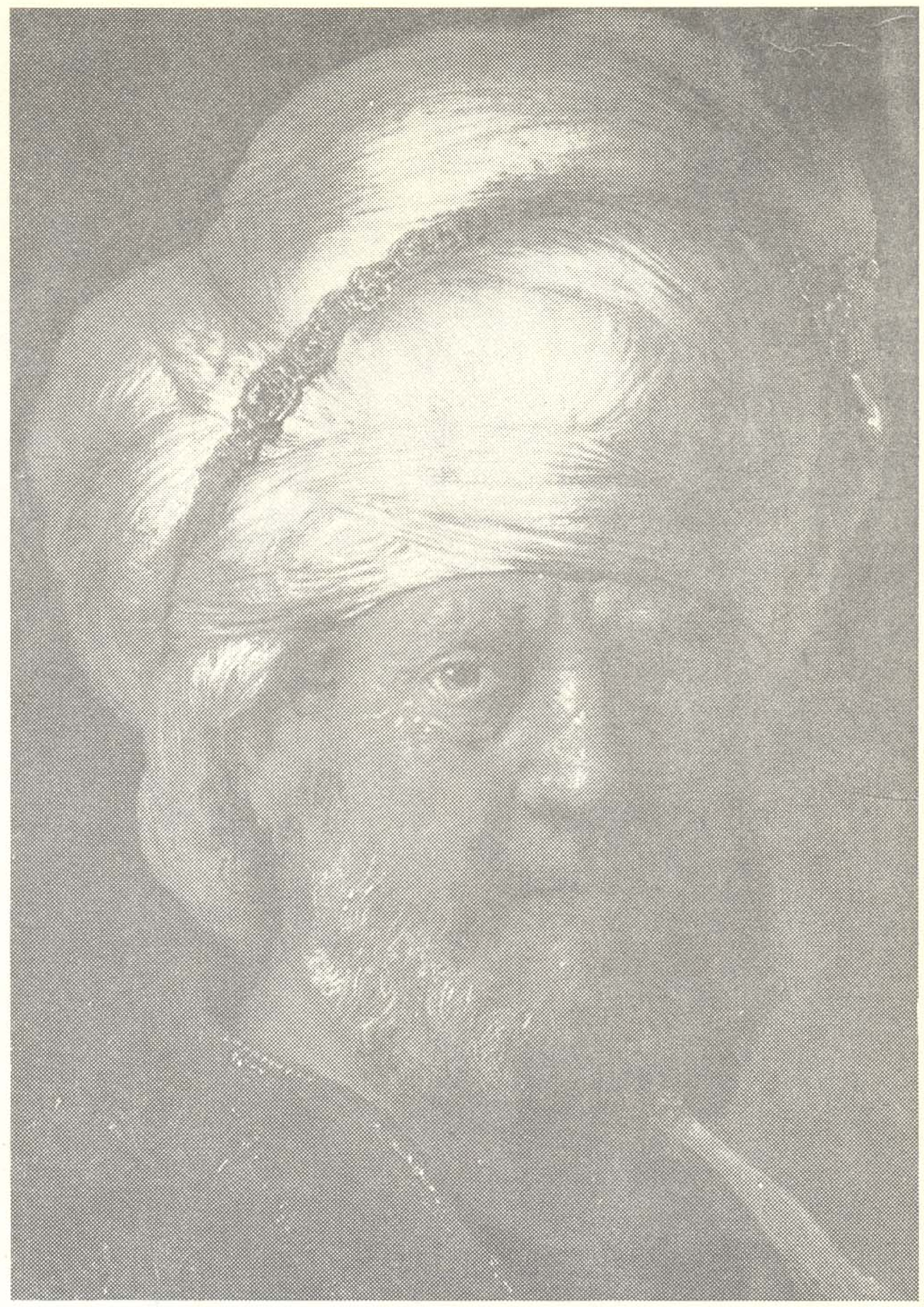
لكن ( هويغان ) ذكر بأن ابن الطحان ( رامبرانت )، والفنان (ليفنز) كانا مساويين لجميع الفنانين الشهيرين في تلك الفترة ، ولسوف يسبقونهم ، وميز بين أسلوب الفنانين الشابين .

ان رامبرانت ـ كما يقول هويغان ـ كان أقوى من ( ليفنز ) في القدرة على التعبير الانساني العاطفي ، بينما كان الآخر يملك عظمة العواطف والشجاعة التي لم يقدمها رامبرانت .

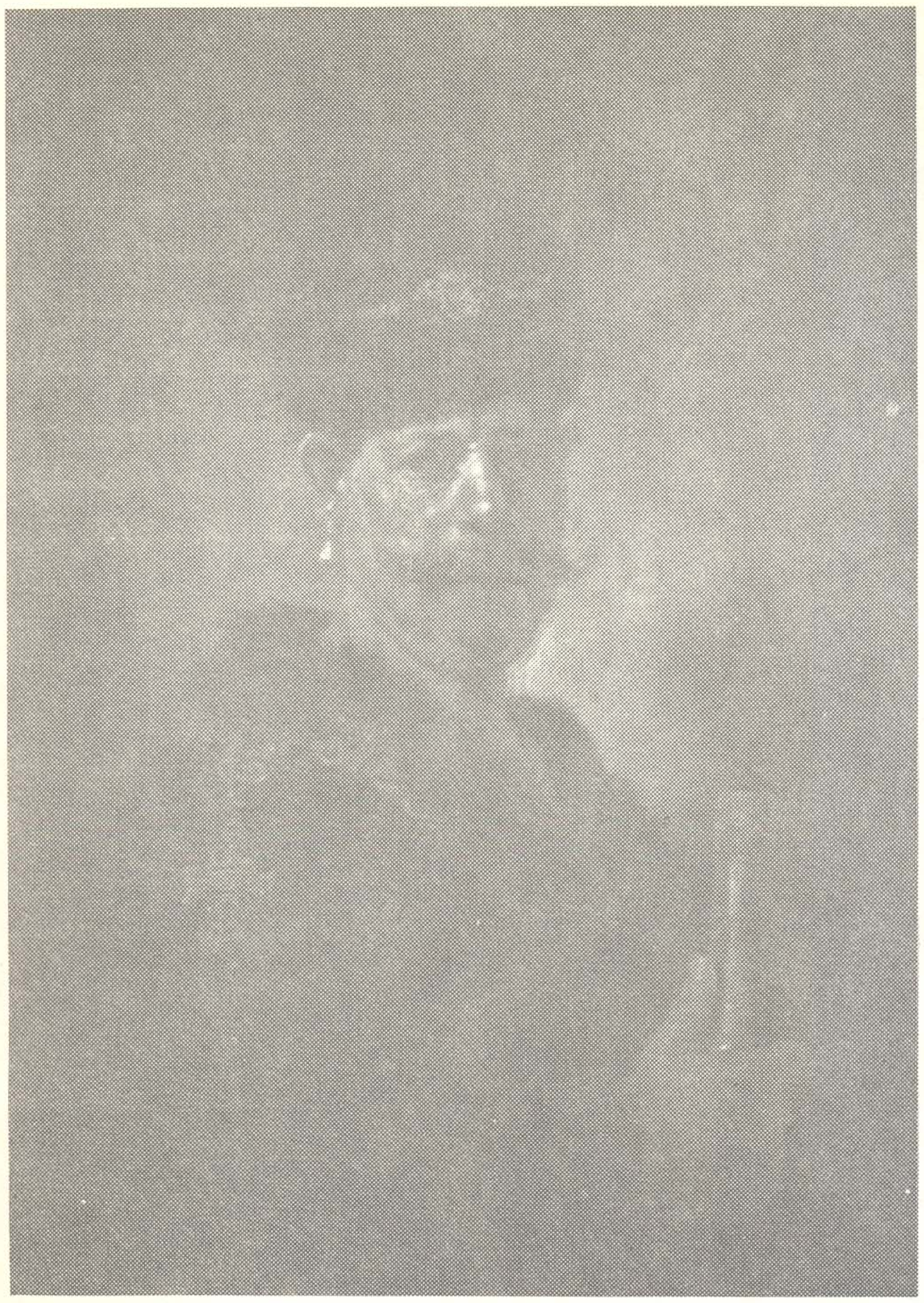
لقد تنبأ ( هويغان ) بمستقبل ( رامبرانت ) الباهر كمصور زيتي بارع في الموضوعات التاريخية ، وأضاف قائلا :

**ـ « ان ليفنز رغم ما يملكه من قدرة لن يستطيع مجاراة رامبرانت في مهارته في الموضوعات التاريخية .**
**وان الخلق المبتكر الكامن عنـده ، يجعله فنانا لا يجاري في الموضوعات التاريخية » .**

وكان ( هويغان ) قادرا على تكوين حكم سليم في تلك الفترة لاطلاعه على الفن نتيجة لعمله ، لقد رسمه ( رامبرانت ) ورسمه ( ليفنز ) ، كما رسم ( رامبرانت ) شقيقه ، حتى ان هويغان كتب شعرا يمدح به لوحة



وجه شخص رامبرانت



صورة نبيل بولوني ... رامبرانت

شقيقه ، كما صور ( زوج شقيقه ) الأميرال ( فان دورب ) ... ومما لا شك فيه في ان هويغان كان وراء هذه الطلبات .

ولعل اهم ما رسمه ( رامبرانت ) في تلك الفترة مجموعة لوحات رسمها ل ( فيدريك هنري ) في الثلاثينات ، وتكشف رسائل رامبرانت الى ( هويغان ) ان الاخير كان السبب لهذه الاعمال ، وهكذا كانت علاقتهما علاقة عمل ، بل نستطيع ان نقول بأن (هويغان) كان المشجع والراعي لرامبرانت .

وكان ( رامبرانت ) متحمسا لعمله هذا ، وقد كتب في احدى رسائله بأنه توصل الى تحقيق ما يريد لانه أصبح يرسم بحرارة كبيرة وعاطفة ، وهذه الرسالة تقدم الشكر الى ( هويغان ) لانه كان وراء مساعدته وظهرت في تلك المرحلة العلاقة التراجيدية في أعماله بين السواد والبياض ، والتي نالت تقدير الفنان .

لقد خشي ( رامبرانت ) من اعجاب ( هويغان ) بأعمال ( روبنز ) ، وكذلك تفضيل ( فيدريك أورانج ) لهذه الاعمال ، ولا نستبعد أن يكون ( رامبرانت ) تأثر في بعض مواضيعه بما كان روبنز يقدمه وخصوصا ( الانزال من على الصليب ) ، التي تعرف عليها عن طريق قطعة حفر ، **لكن درامية العمل الفني الفلامنكي، والباروكي ، تختلف تماما عن واقعية رامبرانت الاكثر طبيعية ، في لغتها الفنية .**

وفي عام (١٦٣١) أخذ ( رامبرانت ) مبلغ (١٠٠٠) غيلدر ، من تاجر يدعى ( أولينبوش ) ، وكان شهيرا في امستردام ، ثم انتقل ( رامبرانت ) الى امستردام ليقيم في بيته ، بعد أن كلفه هذا التاجر برسم عدة لوحات وتأكد من موهبته .

ويقول ( هاوبراكن ) الذي كتب عن حياة (رامبرانت) في وصفه لانتقال ( رامبرانت ) من ( ليدن ) الى ( امستردام ) قائلا :

**ـ (( كان شديد الحماسة ، حين كان مع عائلته ، وهو يتقدم في الفن معتمدا على نفسه ، وكان يزور القصر بين فترة وأخرى ، وقد باع لوحة بمبلغ**

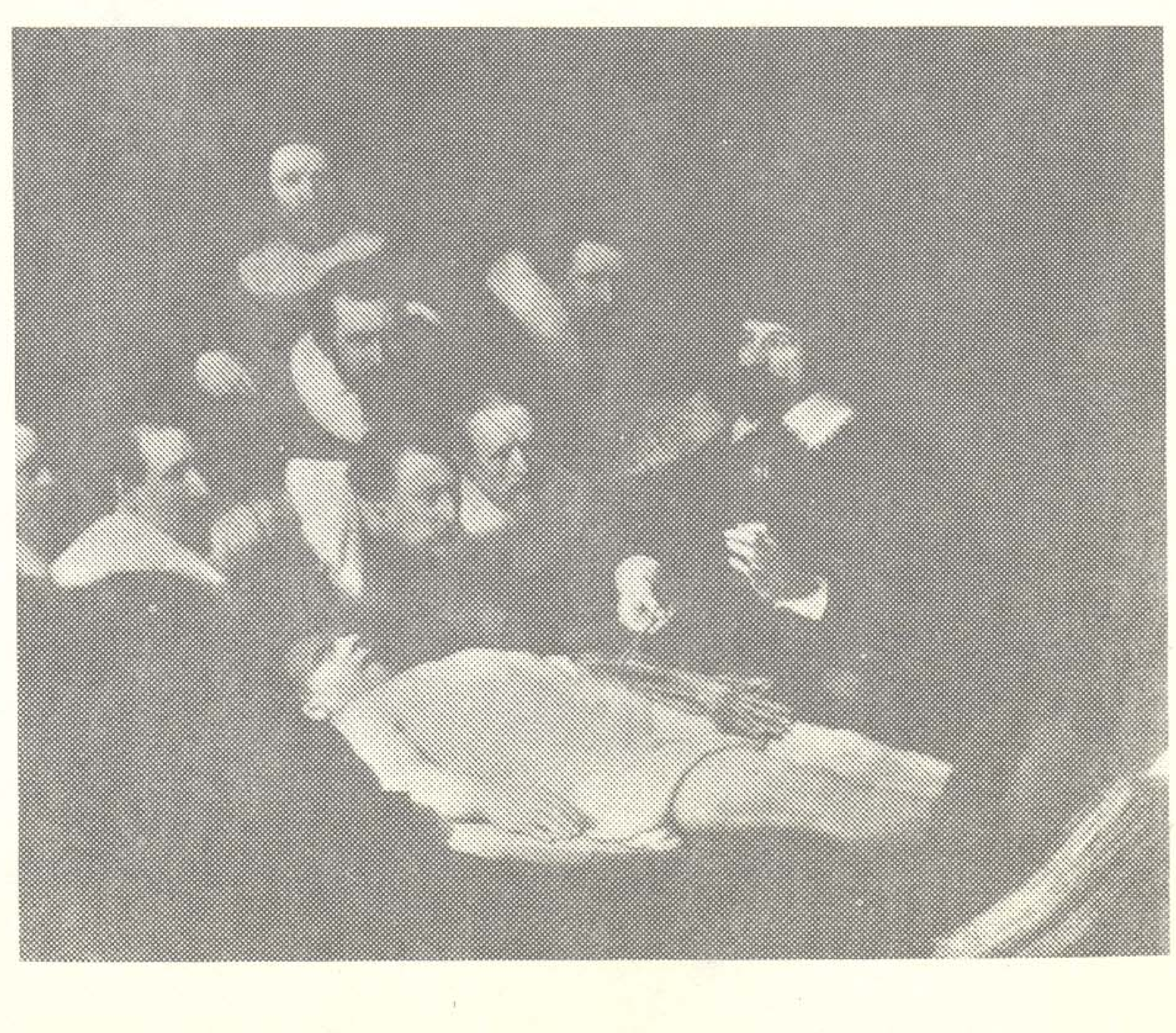
**( ١٠٠٠ ) غيلدر ، وامتلأ بالسرور اذ لم يكن معتادا على هذا المبلغ ، لهذا أسرع عائدا الى بيته لتشاركه عائلته السرور ...**

**وكان يذهب الى ( امستردام ) بين فترة واخرى ليرسم بعض الوجوه ، ثم قرر أن المكان أصبح ملائما، ولتتضح شهرته ، وكان ذلك عام ( ١٦٣٠ ) .**

في بيت ( اولينبورش ) ، انشأ ( رامبرانت ) محترفا له ، وبدأ يرسم بعض الوجوه ، لكن اللوحة التي رفعت شهرته الى الأوج هي لوحة ( درس التشريح للدكتور تولب ) ، التي رسمت عام ( ١٦٣٢ ) ، وكان ( تولب ) جراحا كبيرا في ( أمستردام )، وكان يدعى « فيزاليوس امستردام » وكان فيزاليوس أحد أهم الجراحين في عصر النهضة ، في ( بادوا ) في القرن السادس عشر .

ا نمسرح التشريح قد أنشيء في أمستردام بناء على طلب ( الدكتور تولب ) ، وفي لوحة ( رامبرانت ) يظهر ( تولب ) وهو يعرض مهارته التشريحية ، وعلى الرغم من أن اللوحة لاتمثل مشهدا واقعيا ، لكنها كانت بمثابة عملية تكريم للفنان . وحتى نفهم لوحة ( رامبرانت ) هذه يجب علينا أن نرجع الى اللوحات السابقة التي رسمت لنفس الموضوع ، ومن أهمها لوحة ( درس التشريح للدكتور فان دير مير ) للفنان ( ميرفلت ) عام ( ١٦١٧ ) ، لقد تضمنت اللوحة عدة أشخاص يتجمعون حول الجثة ، بينما تبدو لوحة ( رامبرانت ) ، لوحة أكثر تاريخية فالاشخاص الموجودون يشاركون في حدث هام .

ان الدكتور ( تولب ) كان أحد الشخصيات الهامة في امستردام ، ونجاح اللوحة ، وغيرها ، جعل الفنان يتلقى عدة عروض لرسم لوحات .



درس تشريح للدكتور تولب ... رامبرانت

**ولم يكن ( هوبراكن ) يبالغ حين كتب يقول بأن أهالي ( أمستردام ) كانوا يلحون في الطلب ليرسمهم رامبرانت .**

**لقد كان عدد اللوحات التي رسمها رامبرانت في الفترة مابين ( ١٦٣٢ ـ ١٦٣٦ ) كبيرا جدا .**

**وبعد لوحات الوجوه العديدة التي رسمها ، بدأ يتوقف ليتحول الى رسم مواضيع أخرى ولم يعد يرسم هذا النوع من اللوحات الا في المناسبات .**

**ولماذا تخلى ( رامبرانت ) عن رسم الوجوه أو قلل من هذا النوع من الفن ، لا شك في أن ذلك يرجع الى أنه كان يفضل رسم ( الموضوعات التاريخية ) على لوحات الوجوه ، وهو لم يرسم الوجوه الا لتأمين المال اللازم لحياته ، الذي يساعده على رسم موضوعاته المفضلة ، وفي الحقيقة ان النظرة الفنية في عصره قد جعلت رسم الوجوه أقل أهمية من رسم الموضوعات التاريخية ، التي كانت تتمتع بأهمية كبيرة في عصره .**

في النصف الثاني من الثلاثينات ، في القرن السابع عشر ، عاد ( رامبرانت ) الى رسم ( الموضوعات التاريخية ) ورسم عدة لوحات منها :

« الملاك يوقف ابراهيم عن قتل ابنه اسحق » ١٦٣٥ و « شمشون يهدد شقيق زوجته » ، ١٦٣٥ وقد حققت هاتان اللوحتان شهرة كبيرة ، ونالتا اهتماما كبيرا.

ان المشاهد التي تقدمها اللوحتان لا تعيد الينا أعمال ( روبنز ) وحده ، بل تذكرنا بأعمال الفنانين الذين تأثروا بكارافاجيو ، وعملوا في ( اولترشت ) وكان على رأسهم الفنان ( غيريت هونثورست ) و ( هندريك توربروغين ) . وهذان الفنانان عاشا في ( روما ) وعادا الى ( الاراضي المنخفضة ) في العشرينات من القرن السابع عشر ، يحملان معهما اتجاها واقعيا ثوريا ، قدمه ( كارافاجيو ) وتلامذته .

**لقد أدرك ( رامبرانت ) أن أسلوب ( الباروك ) لم يكن لغته الطبيعية ، وبحلول نهاية الثلاثينات ، بدأت عواطفه تجاه ( الدراما ) و ( الاعمال الضخمة ) بدأت تخمد ، حين بدأ يهتم بالمواضيع التاريخية ، ويقدمها عبر لغة شخصية ، أقل بطولية مما كانت ، ولكن بمعالجة أكثر تصويرية لما هو قصصي .**

ان لوحته ( المسيح يظهر لماري المجدلية ) التي رسمها عام ( ١٦٣٨ ) هي نموذج لهذا التحول ، نحو موضوعات دينية من الانجيل أكثر تقييدا وشخصية. في حزيران ( ١٦٣٤ ) ، تزوج ( رامبرانت ) من ابنة عم مضيفه في امستردام ، ساكسيا فان أولينبرش كانت ( ساكسيا ) من عائلة ثرية ، وكان والدها عمدة المدينة، وعضوا هاما في المحكمة العليا ، وقد أمن له هذا الزواج دوطة كبيرة ، وقد سببت له هذه الدوطة

مشاكل كبيرة بعد وفاة زوجته ، ولكن هذا الزواج كان عظيم التأثير على المكانة الاجتماعية لهذا الفنان الشاب الناجح ، لقد ابتعد عن اسرته تماما ، لان أقرباء زوجته هم الذين يقومون بالامور الدينية بدل أقربائه ، وقد رسمهم وصورهم عدة مرات ، ثم اختلف معهم، ودخل معهم في عدة محاكمات حول أموال زوجته .

رسم ( رامبرانت ) زوجته عدة مرات ، خلال السنوات الثمانية التي أمضاها معها ، ورسمها عدة مرات كرموز ، رسمها في شكل ربة الزهور الرومانية والربيع ، هناك لوحتان واحدة في لندن ، والاخرى في الأرمتياج في لينينغراد ، وكانت الاحتفالات بالروح الريفية شائعة في هولندا بعد نجاح مسرحية للشاعر ( هوفت ) واسمها ( غارنيدا ودايفولو ) ، وقد رسم نفسه على أنه الابن الضال راكعا أمام ساكسيا، وتظهر الاشعة السينية وجود عازف للمزمار لم يعد موجودا، الى اليسار . وان وضعية الزوجين ، والالبسة تظهر لنا أن اللوحة تعني ان الابن الضال الذي رحل الى الريف بعيدا ، وأضاع ثروته ، بحياة مستهترة . لكن .. لماذا صور ( رامبرانت ) نفسه على أنه الابن الضال ؟ ! ان ذلك ليس واضحا تماما ، لكن يظهر انه اشبه باعتراف بالجانب الضائع في حياته .

والاعمال الاكثر خصوصية ، هي اللوحات والرسوم التي قدم لنا ( ساكسيا ) وهي حامل ، وابنهما الاول واسمه ( رامبارتوس ) . الذي ولد عام ( ١٦٣٥ ) والذي توفي بعد شهرين ، والابن الوحيد الذي عاش هو ابنه ( تيتوس ) الذي ولد عام ( ١٦٤١ ) .

**في عام ( ١٦٣٩ ) اشترى ( رامبرانت ) بيتا لنفسه، قريبا من بيت أهل زوجته ، وكان ثمنه ( ١٣٠٠٠ ) غيلدر وكان عليه دفع ربع قيمته خلال سنة ، وعلى أن يدفع خلال أربع أو خمس سنوات ، ولم يتمكن ( رامبرانت ) من تنظيم دفعها ، وهي التي قادته بعد ذلك الى الافلاس بعد سبعة عشر عاما .**

**وفي متحف لندن لوحة لرامبرانت رسم نفسه وهو في قمة نجاحه ، يلبس الفراء والسلاسل الذهبية ، ان هذا الوضع قد أخذه من بعض اللوحات الايطالية، والتي رآها في أمستردام ، ان لوحة بالدازار التي رسمها ( رافائيل ) ، والموجودة في اللوفر حاليا ، بيت في مزاد في ( امستردام ) وشهد ( رامبرانت ) هذا المزاد ، وتعرف على اللوحة وتأثر بأسلوب ووضعية الشخص المرسوم .**

**وفي الحقيقة تذهب النظرة التقليدية الى أن ( رامبرانت ) قد ابتعد تماما عن الاشكال الايطالية الفنية كليا ، وعن اللوحات التاريخية الايطالية ، فهو لم يزر ايطاليا ، وأعلم ( هويغان ) بأنه لا يملك الوقت اللازم ، ان ابتعاده عن التقاليد الايطالية الفنية تبدو واضحة تماما ، وبحثه عن الاستقلال عنها ، ولكن يبدو أن ( رامبرانت ) قد درس الفن في عصر النهضة، والمصادر الرئيسية للتكوينات الفنية الايطالية، وكانت هذه الدراسات ذات تأثير على أعماله ، الزيتية والحفر، وخصوصا في الفترة ما بين ( ١٦٣٠ ـ ١٦٥٠ ) ، وقد من النقاد بعض هذه التأثيرات . ويبدو ان ( رافائيل ) و ( تيسيان ) كانا مؤثرين عليه كثيرا ، وخصوصا مدرسة ( البندقية ) .**

**لقد نقل ( رامبرانت ) لوحة العشاء الاخير للفنان ( ليوناردو ) ولوحة للفنان ( مانتينا ) ، وقد ساعده ذلك على تقديم عدة قطع حفر .**

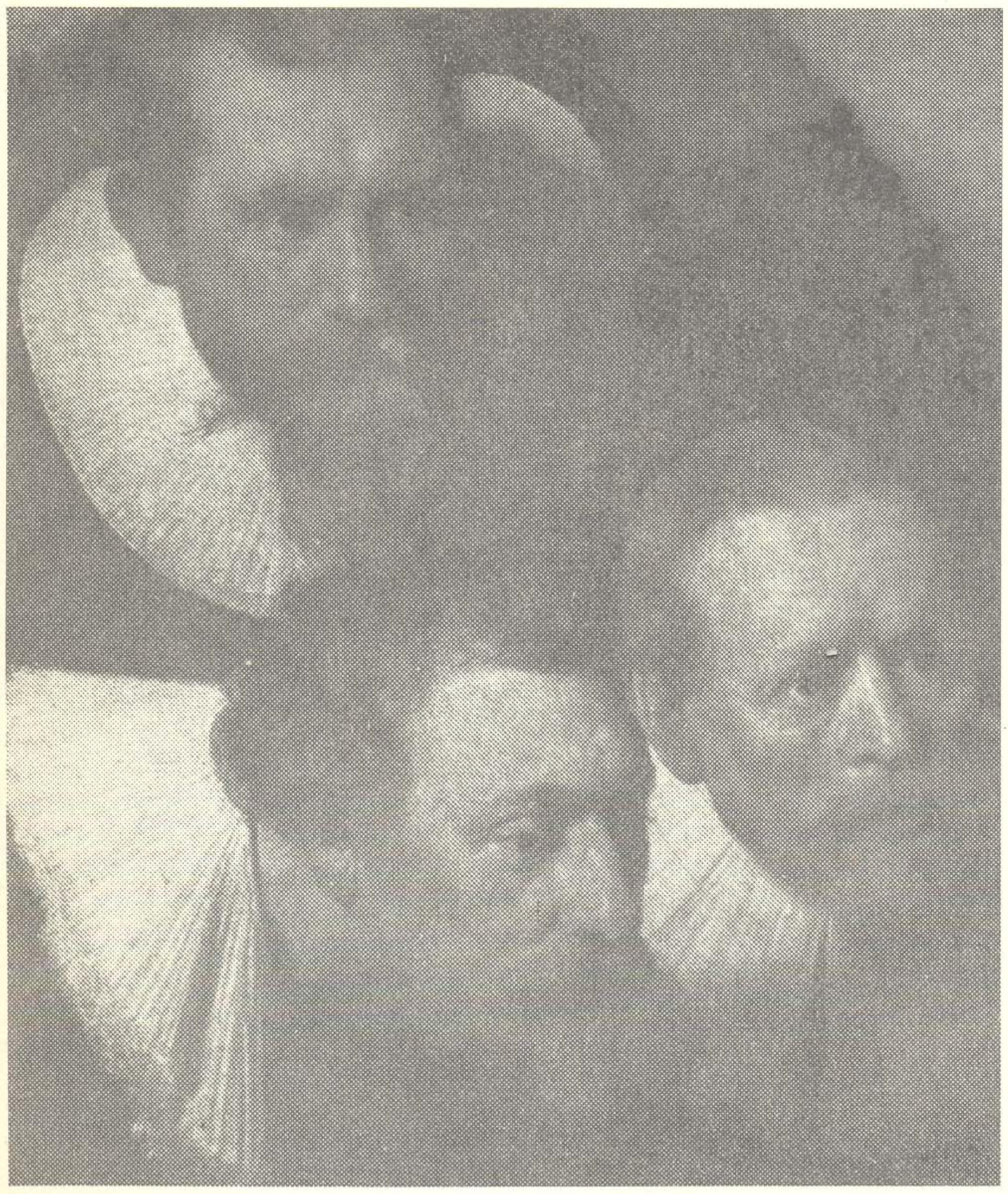
**لقد درس ( رامبرانت ) الفنون الشمالية، وظهرت في أعماله هذه التأثيرات ، وخصوصا في الحفر ، انه يدين بالكثير للفنان ( فان ليدن ) و ( هندريك كولتزيوس ) و ( ألبرت دورر ) ، والدراسات الحديثة أظهرت كم يدين ( رامبرانت ) ، وخصوصا في لوحاته الدينية ما بين ( ١٦٣٠ ـ ١٦٥٠ ) ، للرسوم والمنمنمات في القرن السادس عشر، في هولندا والاراضي المنخفضة، فنانون من أمثال ( مارتين فان هيمسكيرك ) من (هارلم) و ( مارتن فان فوس ) من ( أنتويرب ) ، لقد أخذ عدة مجموعات ، وشخوص من القطع المحفورة ، وطورهم بأسلوبه الخاص .**

في عام ( ١٦٤٢ ) رسم ( رامبرانت ) لوحة هامة هي لوحة ( حراس الليل ) ، وهي لوحة هامة من اللوحات التي تمثل مرحلة نضج في تجربة (رامبرانت)، وتسمى اللوحة ( الميليشيا المرافقة للنقيب فرانز بانينغ كوك ) والموجودة في متحف ريفز في امستردام .

لقد كلف ( رامبرانت ) برسم اللوحة من قبل الكابتن ( كوك ) ، فقدمه مرتديا السواد ، يعطي الاوامر للملازم [ فان روتنبرغ ] ويدعوه الى الخروج ، ومن المعروف أن الميليشيا أو الحرس الوطني ، قد لعب دورا عسكريا هاما، في الحرب مع اسبانيا عام (١٦٤٢)، ان اللوحات العديدة التي تمثل مجموعات من الاشخاص والتي رسمها الفنانون الكبار من أمثال( فرانس هالس)، كانت تقدم الحرس الوطني وهم واقفون أمام مائدة الطعام ولم يتجرأ أحد قبل ( رامبرانت ) على تصويرهم في لحظة حركة ، لهذا اعتبرت لوحته تمثل اسلوبا جديدا في هذا النوع من اللوحات .

**تقدم اللوحة لنا تكوينا حركيا ، هو أحد أهم ميزات فن ( رامبرانت ) والمرحله الباروكيه ، فالمشاهد تدور عيناه في اللوحة ، وتقدم له حركة تتداخل فيها الاشياء من السواد الى البياض ، ومن الظلمه للنور، مما يجعلها شديدة التأثير على المشاهد .**

وعلى الرغم من أن كثيرين يقولون بأن هذه اللوحة كانت بداية سوء الطالع الذي لاحق ( رامبرانت ) طيلة حياته بعدها ، لكنها كانت مرضية للاشخاص الذين



جزء من اللوحة الأولى ... رامبرانت

رسموا فيها بحيث وضعت الى جانب اللوحات الاخرى التي رسمت للحرس الوطني .

ان درامية الحركة التي قدمها في اللوحة ، وذلك عن طريق الفراغ الكبير فيها ، وخروج الاشخاص من الظلام الى النور ، تمثل قمة ما قدمه رامبرانت من أعمال خلال الاربعينات من القرن السابع عشر .

رسم رامبرانت بعد هذه اللوحة عدة أعمال رجع فيها الى ( الكلاسيكية ) متأثرا بالفن الايطالي ، وقدم عدة مناظر ، وبدأ يتجه الى هذا الفن في التصوير والحفر ، وكان منزله قريبا من ضواحي المدينة يمكنه من زيارة الريف مستوحيا ، ومن أهم لوحاته هي لوحة ( منظر في الشتاء ) رسمها عام ( ١٦٤٦ ) ، والتي تقدم لنا انجازا في هذا الفن يعتمد على لون واحد هو مزيج من الالوان الخضراء والبنيات دمجت معا لتقدم لنا تكوينا متينا ومؤثرا ، رغم أنها تعتمد على التقاليد الاتباعية التقليدية في رسم الطبيعة بدلا من اعتمادها على الطبيعة نفسها .

**وماتت زوجته ( ساسكيا ) ، وأثر هذا الموت عليه كثيرا ، ذلك لأن زوجته أوصت بأن يكون ابنه هو الوارث ، ودخل في نزاعات كثيرة حول ثروة زوجته،**

**واذا كانت أعوام الخمسينات تمثل قمة ابداع ( رامبرانت ) فانها تمثل أكثر المراحل معاناة في حياته، اذ لم يستطع دفع ثمن المنزل الذي اشتراه ، وهكذا بيع المنزل وبيعت كذلك الحاجيات الخاصة التي أمضى حياته في جمعها في مزاد علني استمر ثلاثة اسابيع ، وانتقل الى بيت جديد في بداية الستينات يظهر عليه الفقر .**

**على الرغم من كل هذه الازمات كان ( رامبرانت ) أعظم فنان في هولندا ، وكان يتلقى الكثير من الطلبات لرسم اللوحات ، لكنه كان يتحول شيئا فشيئا ليصبح فنانا أكثر ذاتية في تعبيره .**

لقد مرت على حياة ( رامبرانت ) في أعوامه الاخيرة عدة أحداث فاجعة ، ماتت ( هندريكه ) ، تلك المرأة التي رافقت خلال سني حياته الاخيرة وافلاسه وذلك في عام ( ١٦٦٣ ) ومات ابنه عام ( ١٦٦٨ ) ولوحاته التي رسم فيها نفسه في تلك الاعوام تعكس بوضوح تام تلك الاحداث التي كانت دوما تطرح عليه تساؤلا عميقا عن معنى الحياة ، ولهذا كثف كل آلامه ، وما تحمله من الآخرين في هذه الوجوه ، ومات عام ( ١٦٦٩ ) ودفن الى جانب ( ساسكيا ) و ( تيتوس ) .

# ساندرو بوتيشيلّي

## الفنان الذي كان شاهد عصره .

الدكتور : سمير صناهر

ان **ساندرو بوتيشيلي** هو مصور متميز من عصر النهضة ، اسمه الحقيقي اليساندرو دي ماريانو فيليبيبي . ولد في فلورنسا عام ( ١٤٤٤) وتوفي فيها عام ( ١٥١٠ ) أما لقبه بوتيشيلي فلم يكن يلائم قطعا شخصيته وأصله لقب لأحد أخويه كناه به والده الدباغ ، وبوتشيلو تعني بالايطالية البرميل الصغير ، وكان مألوفا في فلورنسا أن يكتنى كل أفراد أسرة بلقب احد اعضائها ، ويبدو أن أخاه هذا كان قصيرا ومبروما كالبرميل ، كان بوتيشيلي مزيجا من الوثني والصوفي معذب المزاج رومانسي المخيلة وأعظم مصور فلورنسي من نهاية القرن الخامس عشر .

تتلمذ أولا عند أحد الصاغة الفلورنسيين ، ثم دخل المدرسة الابتدائية ، وتسلى فترة في العزف على الكمان ، وما أن بلغ الخامسة عشرة حتى تتلمذ عند مصور فلورنسي [ فيليبوليبي ] علمه اصول المهنة عندما كان يعمل في فريسك ( الصور الجدارية ) لكاتدرائية ( براتو ) وربما تمرن التلميذ منذئذ على جدران هذه الكنيسة الكبيرة ، بقي ( بوتيشيلي )طوال حياته متأثرا بأسلوب استاذه الذي احبه وعطف عليه كابن له طوال عشر سنوات ، ولقد رد له ( بوتيشيلي) هذا الجميل اذ بعد وفاته ربى ابنه [ فيليبينو ] وصادقه واخرجه مصورا شهيرا وعملا معا في بلاط آل ميديتشي .

ومن معلمه هذا تلقى بوتيشيلي التأنق ، والتظارف ، والاسترخاء ، في رسوم عذراواته والشفافية في مواده والخط الواضح والرشيق لرسمه ، وان لوحة [ سالومي ] لاستاذه [ ليبي ] تبشر بالوجوه النسائية المقبلة في رسوم بوتيشيلي .

لكن رسامنا الشاب لم يعد يكتفي بمعلم واحد ، وفضوله الاستطلاعي ، ونهمه للمعرفة ، قاداه لمعلم اخر آخر عام [ ١٤٧٠ ] هو [ أنطونيو بولا يولو ] الذي كان مثالا شهيرا في نحته ، وتعلم منه أصول التشريح التي جعلته يتقن فن العري واداء الرسوم الاسطورية . ثم تتلمذ لدى أستاذ اخر شهير بأعماله البرونزية وكان أول أستاذ للفتى [ ليوناردو دافنشي ] وهو [ فيروشيو ] الذي علمه دقة النموذج المجسم وميلا معينا لاخراج وجوه لغزية ذات تعبيرية سرية .

كانت أولى لوحاته ... [ القوة ] .. التي شكلت جزءا من السبع فضائل التي أوصي عليها معلمه [ بولا يولو ] من قبل تجار فلورنسا لتزيين محكمتهم ( ديوان القضاة ) وقد أثبتت هذه اللوحة الرمزية عن [ القوة ] بدء اصالة بفضل تعبيريتها الحالمة وحسية الوجه .



صورة شخصية ... بوتيشيلي

هذا البحث ، عن الرقة في التعبير تدعم أكثر ايضا في لوحتين صغيرتين له من نفس الفترة حول قصة [ جوديت ] الواردة في التوراة .. جثة [ هولوفيرن ] وخاصة عودة [ جوديت ] الى بيتانيا التي هي رائعة صغيرة فالتناقض فيها بين السيف وغصن الزيتون اللذين تحملهما [ جوديت ] بنفس الوقت يعكس التنافر الدرامي بين العذوبة العذرية لوجهها والجريمة التي ارتكبتها لتوها .. هذا الرأس البغيض للطاغية [ هولوفيرن ] الذي قتلته ثم حملته خادمتها السائرة في أثرها ، وكذلك له من نفس الفترة لوحة عن القديس [ سيباستيان ] متأثرة بلوحة من نفس الموضوع لاستاذه [ بولايولو ] .

**منذ عام [ ١٤٧٣ ] دخل بوتيشيلي في خدمة آل ميديتشي حكام فلورنسا ، مرحلة نضوجه الاول التي اخذ خلالها ينعتق من بعض التأثيرات المدرسية السابقة ، بدأ يرسم كمعلمه [ فيليبوليبي ] عذراوات كان يضفي عليها تعبيرية ذاتية .. هذا الحدس المؤلم على وجه العذراء المتباين مع دعة الطفل يسوع واطمئنانه نجده اذا تفحصنا لوحته [ العذراء والطفل ] محاطان بالقديسين او لوحة [ تتويج العذراء ] المسماة عذراء المانييفيكات والتي تصور في تكوين دائروي مشهد تتويج العذراء المتسمة بملامح تنم عن الهيبة والوقار ، بينما أضفى عليها جودة التكوين الزخرفي والشدة الحيوية في التعبير عن روح موضوعها ، وقد اعطى الرسام للملاكين اللذين يحملان المحبرة والكتاب في يسار الصورة ملامح [ لورنزو ] و [ جوليانو دي ميديتشي ] اذ ان اللوحة كانت معدة لوالديهما . أما لوحة [ عبادة المجوس ] فقد حشر نفسه في أقصى يمينها متشحا بمعطف فضفاض أصفر ، أما الملوك المجوس وحاشيتهم فقد أعطاهم ملامح [ آل ميديتشي ]**

**بكاملهم راكعين في حضرة العذراء وطفلها .. العجوز كوزيمو ( كوسم ) الذي يهم بتقبيل خاشع لقدمي الطفل ومن خلفه في وسط الصورة بييرو المصاب بمرض النقرس في ثوب احمر ثم [ جان ] و [ جوليانو ] في ثوب اصفر و [ لورانزو ] العظيم في الركن الايسر يتلمس قبضة سيفه ، وحاشية مألوفة من الشعراء والفنانين وطفيليات البلاط الصغير الذين عرفهم الفنان عن كثب، وقد أغنى [ بوتيشيلي ] معارفه بمطالعاته الحثيثة في المكتبة الشهيرة لآل ميديتشي حيث تعرف على اعمال دانتي والشعراء المعاصرين مما وسع آفاقه الفكرية وعزز اقدامه الفني واخصب مخيلته .**

عندما بلغ بوتيشيلي عامه السابع والثلاثين في عام ( ١٤٨١ ) كانت شهرته الفنية قد تجاوزت تخوم [ فلورنسا ] فدعاه الى روما البابا سيكستوس الرابع ( اخر بابا قبل استلام اسرة بورجيا الاسبانية مقاليد السلطة في الفاتيكان ) ، لتزيين كنيسة الشابيل سيكستين التي كانت قد شيدت لتوها ( اسمها مشتق من اسم مشيدها البابا سيكستوس الرابع ) ، هذه الدعوة المجيدة وضعته على حد المساواة مع اقرانه المصورين الاخرين الذين ساهموا في تزيين ( الشابيل وهم ( جيرلانداجو ) و ( كوزيمو روسيلي ) وبوروجينو وقد انجز بوتيشيلي فيها ثلاث فريسكات تعالج مواضيع دينية مأخوذة من العهدين القديم والجديد ( التوراة والانجيل ) ، ( ابراء ) المجذومين ، تجربة يسوع ومشاهد من شباب موسى .

**لكن حرية الابداع فيها تبدو معاقة ، بسبب ضرورة جمع عدة مراحل في فريسك واحد يعود للظهور فيها لوحده الشخص الرئيسي . لكن رغم هذا العائق فان [ بوتيشيلي ] بكل ميزاته الفنية موجود فيها .. بانسجام وتناسق الخطوط ، بكثافة التعابير ، بقوة المخيلة وخاصة التوازن بين وصف التفاصيل، والتقديم العميق للحياة الداخلية الذي يكاد يهب الحياة للمجموعة**

وعندما عاد ( بوتيشيلي ) الى فلورنسا في عام ( ١٤٨٢ ) مع شهرة مكرسة نهائيا عمد الى معاشرة حميمية لاصحاب المذاهب الفكرية المتقدمة ، وأدباء النزعة الانسانية ، والفلاسفة والشعراء ، الذين كانوا يؤمون البلاط الصغير [ للورانزو ] العظيم أشهر ممثل [ لآل ميديتشي ] هذه الاسرة الكبيرة التي عملت بالتجارة والمصارف وزراعة الارض فجمعت الثروات الطائلة ثم لعبت دورا أساسيا تاريخ في تاريخ (فلورنسا) ومقاطعة ( توسكان ) فاحتضنت الادباء والفلاسفة والفنانين وشجعت تخمر الافكار الجديدة العلمية والفنية ،حتى ان اقدمهم المدعو ( كوزيمو ) ..(١٣٨٩ ١٤٦٤ ) توفي وهو يحمل لقب ابي الوطن . أما ( لورانزو ) العظيم ( ١٤٤٩ – ١٤٩٢ ) فقد كان من أعظم رجال النهضة وحول بلاطه الى عش فني ،وادبي دائب الحركة ، بل وأصبح واحدا من اروع كتاب ايطاليا ومن أعظم شعرائها ، وتعتبر مكتبته من اشهر كنوز بلاده وقد بدأ بجمعها بشغف اثر انتشار فن الطباعة الحديث الاختراع . وفي بلاطه بالذات تعرف بوتيشيلي على مفكرين كبيرين وتأثر بهما روحيا وهما مارسيلي فيشين ( ١٤٣٣ – ١٤٩٩ ) و بيك دي لاميراندول ( ١٤٦٣ – ١٤٩٤ ) ، أما الاول فكان من المع الباحثين في الدين والفلسفة الافلاطونية وقد كرس حياته لدراسة وترجمة أعمال افلاطون الى اللاتينية وكان يرى في الفيلسوف الاغريقي القديم ( بشيرا ) للمسيح .

أما الثاني فكان عالما تميز منذ صغره بذاكرة فريدة وطمح للولوج الى كنه اسرار الطبيعة ، واكتساب العلوم الشاملة ، وطاف سبعة أعوام في جامعات ايطاليا وفرنسا ، وتعلم اللغات الاغريقية واللاتينية والكلدانية والعربية والعبرية وتحدي كل مفكري بلاده ، بدعوتهم لمناقشة علنية لتسعمائة اقتراح حول كل المعارف – الانسانية في ميداني الفلسفة والدين ولكن لم يتجرأ احد أن يجازف في مجابهته ، وقد كان لجرأة تفكيره الحر اثر كبير على تنوير معاصريه فهاجمته الكنيسة ونددت ببعض أفكاره كهرطقة والحاد .

**وقد لازم بوتيشيلي هذين المفكرين الكبيرين اللذين حاولا التوفيق بين أفلاطون والمسيح ، بين الحكمة القديمة وروح الانجيل ، وعندئذ ترعرعت شخصية الرسام بحرية ، تشهد على ذلك لوحته بل رائعة روائعه المسماة الربيع ( بريمافيرا ) ، في هذه الحورية – الربيع التي تتقدم بسرية وسط بالية راقص يشاركها فيه شخصيات اسطورية نجد تصويرا لعدة قصائد وثنية للورانزو العظيم وخاصة لصديقه وزميل دراسته [ بوليزيانو ] الشاعر والانساني الكبير (١٤٥٤ – ١٤٩٤ ) تلميذ مارسيلي فيشين وأول من ترجم الالياذة الى اللاتينية ، كذلك نجد ان قصيدة اخرى [ لبوليزيانو ] كانت منطلقا مباشرا لالهام الرسام في لوحته الرائعة [ ولادة فينوس ] التي وضع فيها الرسام اصبحت فيما بعد احدى ميزات اسلوبه تموج للخطوط زبدة روحانية حسية ، مع هذه القامة الفارعة التي يوهم بالحركة .**

**ومن نفس الالهام لوحته المسماة بالاس والقنطور التي أرادها رمزا سياسيا لمجد [ آل ميديتشي ] اثر عقد هدية وبين حكام [ نابولي ] أكبر حليف لروما انذاك ، وقد نجح [ لورانز ] في مساعيه لدى ملك [ نابولي ] الماكر [ فيردينان ] بقوة شخصيته وسعة معارفه ، وقد زين [ بوتيشيلي ] بالاس الهة الحكمة والحرب بأغصان الزيتون ، ورصع ثوبها بشارة [ آل**



تتويج الربيع ... بوتيشيلي

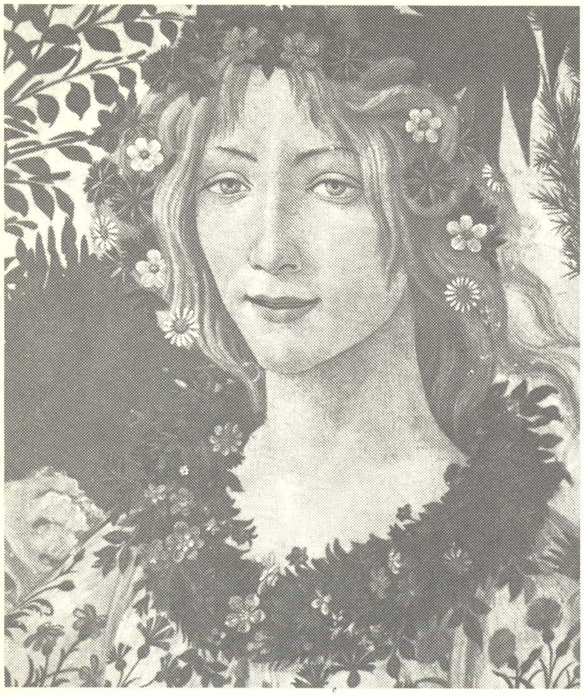
**ميديتشي ] ، وامسكت بيدها شعر [ السنتور ] هـذا الكائن الخرافي الذي له رأس انسان وجسد حصان ويبدو ان الفنان رمز بذلك الى ترويض لورانزو(بالاس) لملك نابولي الماكر بالقنطور ..**

وكذلك لوحته الشهيرة الكالومنيا ( الافتراء أو التشهير ) حيث يتدخل الشك والجهالة ـ والحقد والحسد ، محاولين اضلال حكم الملك التافه [ميداس] الذي جزاء على غبائه اعطته الالهة أذني حمار ، وتعتبر هذه اللوحة من اهم أعماله وقد رسمها تبعا لاوصاف صورة من عمل [ أبللس ] الفنان الروماني الشهيروالتي اندثرت دون اثر . تظهر في لوحة [ بوتيشيلي ] أنثى بملابس ثمينة تمثل الافتراء ، والى جوارها الخيانة والحقد ، ترتبان أشعارهما وتمسك احداهما مشعلا في يدها اليمنى بينما تجر في اليسرى شابا عاريا هو ضحيتها البريئة ، وأمامها رجل مهلهل الثياب يرمز الى الحسد يتقدم بها أمام قاض غبي بأذني حمار ( ميداس ) ، يحيط به مستشاراه ، بهيئة امرأتين ترمزان الى الجهالة والشك ، والى يسار الصورة يبدو النوم بملابس سوداء ، وبمنظر مخيف ، يلتفت خلفه ليرى الحقيقة العارية وهي تستشهد السماوات على ما يحدث امامها من ظلم وقسوة ، ويقال أن [بوتيشيلي] رسمها عام ١٤٩٨ ، رامزا الى محاكمة معلمه الروحي [ سافونا رولا ] الراهب العنيف المتمرد على السلطة البابوية .

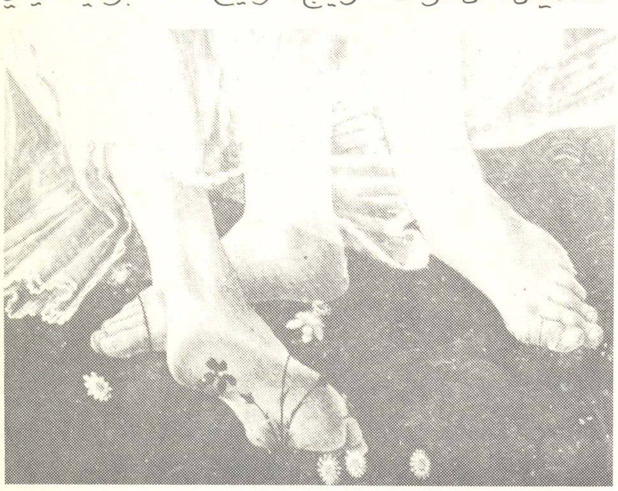
في عام ١٤٨٦ عهد الى بوتيشيلي بتزيين [ فيلا لورانزا تور نوا بيوني ] ابن عم [ لورانزو ] العظيم بمناسبة زفافه وقد وجدت هذه الفريسكات في القرن التاسع عشر تحت قشرة من الكلس ونقلت الى متحف اللوفر بباريس ، قبيل عام ( ١٤٩٠ ) أوصي الفنان على عملين مهمين وهما مذبح هيكل القديس ( برنابيه ) من أجل الجمعية الاخويةالفلورنسية للاطباء والصيادلة ومذبح هيكل القديس مرقص من أجل جمعية الصاغة، وهاتان اللوحتان متقاربتان بموضوعهما المكرس لتتويج العـذراء .

كان ( بوتيشيلي ) يخفي خلف تعطشه للمعرفة روحا قلقة جاهزة كليا للتأثر بأفكار الواعظ الديني الرهيب ( سافونارولا ) الذي خلال ثمانية اعوام سيطر على فلورنسا فكريا ثم سياسيا .كان هذا المبشر الديني المتزمت يطالب في مواعظه الدينية بالتوبة والندم والتكفير عن الذنوب ، كرد فعل على العادات الاجتماعية الممتعة للحواس والشهوانية ، واللذات اصطدم بالكنيسة الرسمية في روما مرارا وكثر اتباعه وهدد مركز البابا بطغيانه الفكري ، وقد سحر به [ بوتيشيلي ] وتبعه دون تحفظ وأصبح من أنصاره الذين كانوا يلقبون بالباكين ( الناحبين ) ، وهكذا جلب الرسام بضعة من أعماله الى محرقة الاباطيل التي أقامها الراهب الرهيب عام ( ١٤٩٧ ) فحرقت فيها الكتب الاباحية واللوحات الوثنية والملابس النسائية الشفافة والحلي ووسائل الزينة ، لكن في ٢٣ مايس ( ١٤٩٨ ) القي القبض على ( سافونا رولا ) وعذب وشنق وحرقت جثته كبدعي ملحد في الساحة العامة في فلورنسا بعد ان حوكم وحكم عليه بالاعدام مع اثنين من اتباعه . كان لهذا الحدث الفظيع وقع حشوي وفكري عنيف على [ بوتيشيلي ] الذي أراد أن يبقى بواسطة فنه شاهدا وتلميذا للراهب المغلوب ، ونجد في لوحته الغير المنجزة [ عبادة المجوس ] هيجانا صوفيا متألقا وفي وسط جمهور صاخب قدم لعبادة الطفل ـ الاله حشر الرسام وجه ( سافونارولا ) بالذات وهو يدل ( لورونزو ) العظيم على المسيح الذي كان ( سافونا رولا ) قد أعلنه ملكا على فلورنسا .

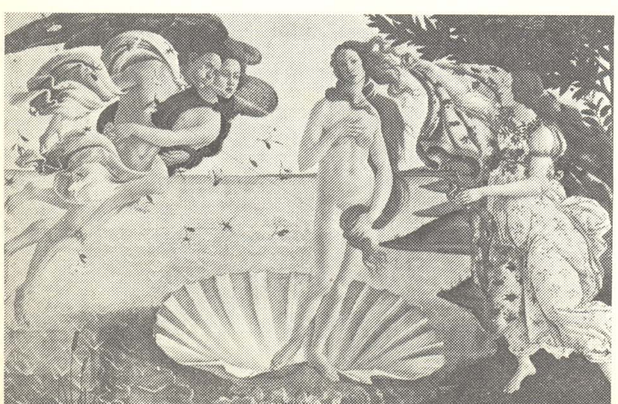
في الواقع لقد وضعت وفاة ( لورانزو ) العظيم عام ( ١٤٩٢ ) حدا لالمع فترة من الحضارة الفلورنسية وبدأت بها بالنسبة لبوتيشيلي مرحلة الازمة النهائية ،لان فترة حكم [ بييرو دي ميدتيشي ] خليفة ( لورانزو ) كانت سببا لتعاسة وكوارث بلاده ، واختتمت بخيانة كبرى اذ سلم ( بييرو ) مفاتيح حصون المدينة للفرنسيين الغزاة وغادر المدينة هاربا ، وسرعان ما نهبوها وسرقوا نفائسها ، ومن بينها مكتبتها الشهيرة ، الا ان الراهب المتمرد ( سافونارولا ) استطاع بخطاباته النارية تجميع المواطنين من حوله، وطرد الفرنسيين خارج فلورنسا ، وحقن الدماء وأعاد منهوبات المكتبة ، الا ان الدسائس والطاعون كادا ان يجهزا على المدينة واستغل (سافونارولا) هذه الظروف الملائمة فتغلب طغيانه الثيوقراطي الارهابي ـ حكم الدين ـ على التيارات الفكرية الانسانية التي تميزت بها فلورنسا ، فهاج الشعب ضده وتحالف مع أنصار البابا [ اسكندر بورجيا ] فألقي القبض على الراهب وأعدم كما ذكرنا ، وهكذا فان الازمة السياسية لفلورنسا تشرح جانبا كبيرا من أزمة بوتيشيلي الذاتية التي بدأت تظهر أعراضها في السنوات الاخيرة من حياته وهذا ما تترجمه بعض أعماله من هذه الفترة



تفصيل من لوحة تتويج الربيع ... بوتيشيلي



تفصيل من لوحة تتويج الربيع ... بوتيشيلي



ولادة ڤينوس ... بوتيشيلي

**كلوحة [ الميلاد ] المتميزة بهيجان في المشاعر الدينيةالتي لم يكن تأثير [ سافونارولا ] غريبا عنها ، وقد صور فيها الراهب وصديقيه المعدومين معه وقد أحاطت بهم الملائكة وذعرت الشياطين فولت أدبارها .**

خلال هذه الفترة كلف ( بوتيشيلي ) بانجاز رسوم لتزيين الكوميديا الالهية لدانتي ، ولوحته الدنيوية الوحيدة ، من تلك الفترة هي [ الافتراء ] لكن الدعوة



تفصيل من ولادة ڤينوس ... بوتيشيلي



يوحنا المعمدان ... بوتيشيلي

الانسانية فيها لا تخلو من وقفة تأملية مسيحية الطابع ، ثم هناك لوحتان حول موضوع ( دفن المسيح ) أنجزهما بوتيشيلي ، تبعا للوصف الدقيق والمرعب الذي كان يخاطب فيه ( سافونا رولا ) أتباعه .

في لوحته ( تتويج العذراء ) المعدة لكنيسة ( القديس سان مارك ) في فلورنسا يلاحظ تراجع ( بوتشيلي ) عن التقدم التقني الحديث ويعود فيها الى أفكار قديمة جديرة بالرسام العظيم [ فرا أنجليكو] وأما في لوحته الاخيرة [ الميلاد ] فنراه يقلع حتى عن النسب والمنظور ، ويضع في أعلى اللوحة كلمات يونانية نفسح عن أمله الدائم في انتصار ختامي لافكار معلمه الروحي ، وقد كتب عليها بوتيشيلي ( هذه اللوحة رسمتها أنا اليساندرو في نهاية عام ١٥٠٠ خلال اضطرابات ( ايطاليا ) في منتصف الفترة التي تحقق خلالها الاصحاح الحادي عشر للقديس يوحنا الانجيلي في الشق الثاني من الرؤيا عندما عصف الشيطان بالارض طوال ثلاثة أعوام ونصف ، وبعد هذه الفترة قيد الشيطان طبقا للاصحاح الثاني عشر وسنراه تطاه الاقدام كما في هذه اللوحة ، لكن هذه النبوءة انما تعبر في الحقيقة عن يأس ( بوتيشيلي ) الذي سيلازمه خلال عشرة أعوام وحتى وفاته في ١٧ مايس عام ( ١٥١٠ ) في السادسة والستين من عمره .

**لقد مضى بوتيشيلي أبعد من كل معاصريه فيالبحث عن الايقاع وعن أداء مثالي للواقع ، طبيعته المتقلبة والقابلة للتأثر قادته من الوثنية الساذجة الى الصوفية الحارقة ، وكان طوال حياته كلها قد نقل معارفه تعاليمه الى العديد من التلاميذ في محترفه الكائن في فيبيانوفا المعروف الآن تحت اسم [ فيبا بورسيلانا ]. وعندما توفي [ بوتيشيلي ] تلاه جيل من كبار الفنانين الطليان الذين أعطوا اتجاها جديدا للنهضة مثل [ ميكيل آنجلو ] و [ ليوناردو دافينتشي ] و [ أندريا ديل سارتو ] و [ فائيل ] ، وهذا لوحات بوتيشيلي ، وغمرها النسيان ثلاثة قرون حتى كان القرن التاسع عشر ، فاعيد اكتشافه وأعيدت رسومه الى مكانتها الجديرة بها من قبل النقاد الفنيين الكبار وعلى راسهم [ رسكين ] .**

## خط .. وحركة .. ولون

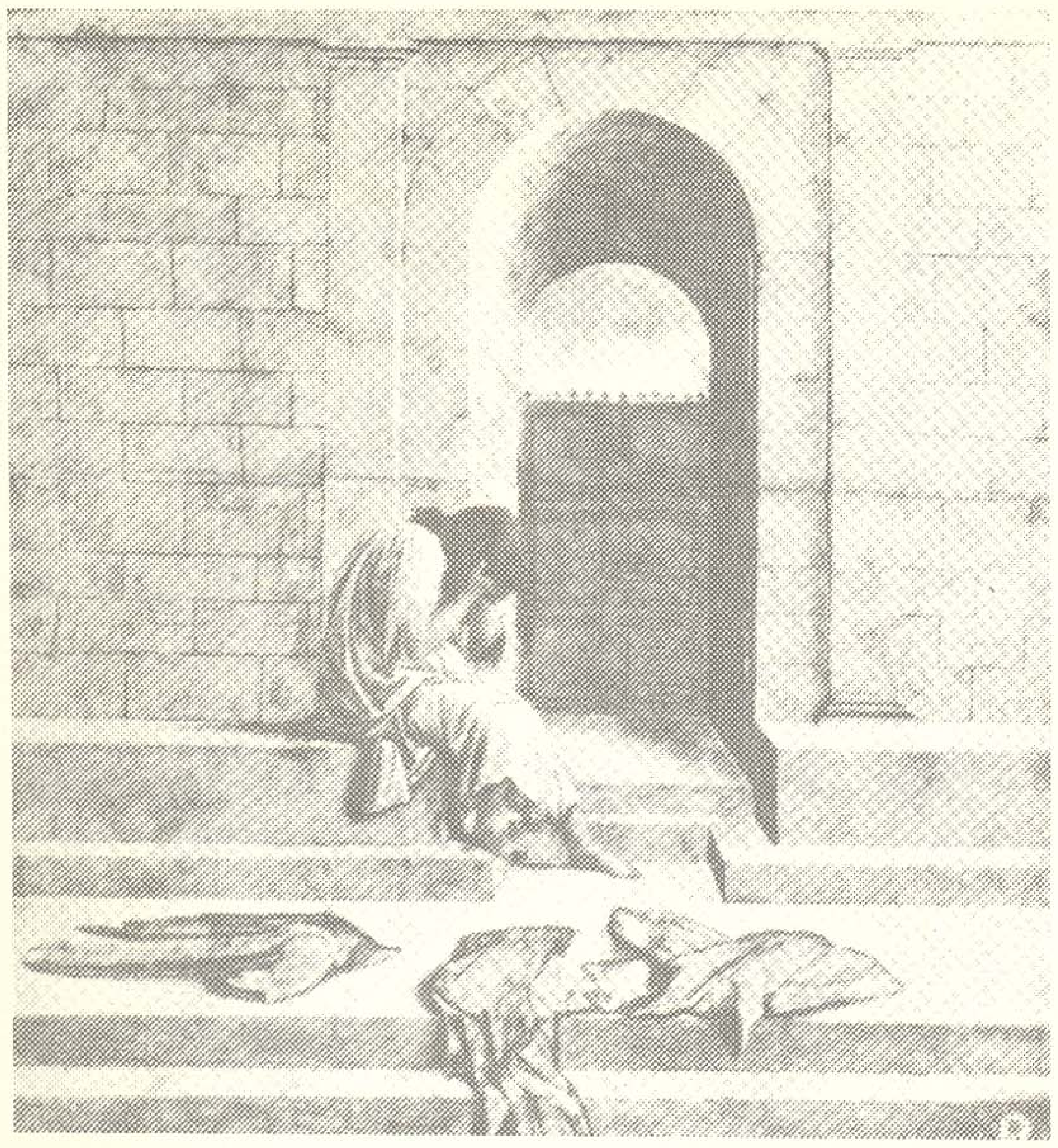
في النهضة الفلورنسية يمكن تمييز تيار كبير كان رائداه المصورين [ مازاشيو ] و [ اوشيلو ] خلال النصف الاول من القرن الخامس عشر وكان ممثلو هذا التيار يطمحون رئيسيا الى تمثيل العالم الذي تخضع مظاهره المحسوسة الى قوانين الذكاء ، وحيث تشغل الاحجام الكثيفة بعدا منظما بعقلانية ، بواسطة المنظور الهندسي .

بصورة عامة لم يكن بوتيشيلي يعطي الاولوية لهذا المنعي ، بل كان غالبا ما يسعى الى مناقضته ، ولم يكن عمله هذا يعني انه غير قادر على تطبيق هذا المفهوم ، بل لقد أثبت هذه الامكانات في لوحتيه عن [ عبادة المجوس ] اللتين تشكلان تكوينا محسوبا بعمق وسيطرة وتخضعان لمبدأ الوحدة ، وكذلك فان تصويره للقديس [ أوغوستان ] بطريقة الفريسك حوالي ( ١٤٨٠ ) يثبت بريلييف الوجه موهبة مسيطرة تذكر بفن [ أندريا ديل كاستانيو ] بينما يبرز تصوير الاشياء المنممة ، واقعية شديدة الدقة والمتانة نادرا ما نلاقيها في أعماله الاخرى ، كان بامكان [ بوتيشيلي ] ان يستمر في هذه الابحاث ولكن رؤيته الذاتية الحقة هي رؤية عالم تعسفي عرف كيف يضفي عليه شاعرية ساحرة .

صورة واشكاله لا تتسلسل تبعا لمتطلبات البعد وانما يعرضها على صعيد قريب جدا من المشاهد ، أمام خلفية تجهد لتحديد العمق ، ويأخذ عناصره من فن العمارة ، ومن الستائر ، وحتى من أي منظر ما ، تتخذ صوره أحيانا اشكالا دائروية أنيقة ( توندو ) كما في مادونة المانيبيفيكات ، وأحيانا تحدد تكوينا بشكل افريز ( عصبة مستطيلة ) ، كما في لوحته الربيع بل وتنتظم أحيانا تبعا لاخراج من نوع العصر الوسيط ، وذي غاية دينية كما في فريسكات ( سيكستين ) و ( ولادة المسيح ) ولكن ما يجمع بينها هو الايقاع الرشيق والشبه موسيقي الذي يترجم حركة راقصة هوائية تحرر الاشكال من وزنها .

هذه الحركة الاساسية لعالم [ بوتشيلي ] يعبر عنها بالخط الذي تفوق أهميته أهمية الحجم ، خط نزق غير مرتقب ذو حساسية متميزة الشخصية ، ويموج الصورة البشرية ،بل وأحيانا يعرجها ،ويكسرها تبعا لنزوة الرسام ، خط يلح على تعرجات المحيط ، وعلى الخواص اللامتناظرة للوجوه ، ولكن عدم نظاميته تجنبه بالضبط ان يختلط مع الزخرفية ، انه التعبير عن الفكرة .

غير أن أولوية الخط ، لا تفترض لدى [ بوتيشيلي] هذه اللامبالاة بالمادة التصويرية التي غالبا ما تعزى للمدرسة الفلورنسية ، ان الافراط في دقة صنعته ، وتنوقه للون ، يبدوان خاصة في مجموعة من الرسوم والتي تجدها على امتداد مسيرته من قصة ( جوديث ) الى حياة ( القديس زينوب ) ولكن هذا ينطبق ايضا على أعمال له أكبر حجما مهما كانت نوعية رسمها بالفريسكا أو التامبرا وخاصة بالبيض ، والالوان فيها تبدو تارة متألقة في مادونة المانيفيكات وتارة كامدة كما ( ولادة فينوس ) أو أكمد كما في الربيع لكنها على الدوام متناسقة وشفافة ، كأن يتخللها ضوء بلوري . لقد عبر ( بوتيشيلي ) بأسلوبه



تفصيل من لوحة ... بوتيشيلي

الخطي وعذوبته القلقة عن المتطلبات الروحية لعصره وان عمله يرتبط ارتباطا مباشرا بالافكار والفنون الانسانية الفلورنسية ، وخاصة النيوافلاطونية منها والتي كانت ترى في العالم الحسي .... انعكاسا لعالم الافكار ، غير أن انسانية بوتيشيلي لا تتجلى في مظاهر مقلدة للقديم ، وانما في اختيار أساطير يسعى للتعبير عن مضمونها بطريقة باطنية احيانا [ فالربيع ] مثلا لوحة تفسر بطرق متباينة ويبدو انه يحيط فينوس بنوعين من الحب ، الحب الجسدي من جهة وطموحات الروح من جهة ثانية اما [ لوحة ولادة فينوس ] فيمكن اعتبارها نشيدا للخصوبة الشاملة ، ولوحة [ منيرفا القنطور ] ليست سوى رمز ذي اتجاهات مناقضة للطبيعة الانسانية ، كل هذا يعبر عنه ( بوتيشيلي ) بتحفظ يؤكد انه كان يثبت انظاره على المثال الاعلى المسيحي ، وفي الحقيقة لا يصعب على المرء الانتقال من لوحاته الدنيوية الى لوحاته الدينية حيث التعمق في الموضوع لايقل اهمية ... انسانية وديانة كانتا بالنسبة اليه وجهين لنفس المسعى الروحي ، لكن الدعة والوقار المهيمنين في ( مادونات ) شبابه يتحولان تدريجيا الى مناخ قلق في مادونات شيخوخته ، ومبكرا تعبر لوحته المادونة ذا تالرمانة عن شعوره مسبق بالآلام المقبلة للمسيح وامه ، هذا التشاؤم سيتعزز في سنواته الاخيرة ، طردا مع التراجع الفلورنسي عن الافكار الانسانية ، ولسوف ينفجر بلهجة ماساوية في لوحتيه عن ( البييتا ) اي العذراء المنتحبة فوق جثمان المسيح، ولوحة الصلب التي تختتم اعماله بنوع من الحدس بتعاسات فلورنسا الآتية .

# الواقعية في فن ڤيلاسكيث

إعداد : الحياة التشكيلية

لقد رأى كل ناقد أو فنان في أعمال ( فالاسكيث ) أشياء تستحق الوقوف عندها ، وأحب فيه كل انسان شاهده شيئا ما جذبه اليه ، ولهذا كان أول الانطباعيين ، وأحد كبار الواقعيين ، وأحد المؤسسين الحقيقيين للمدرسة الاسبانية في الفن التشكيلي في القرن السابع عشر ، الفنان الذي انحدر من عائلة ارستقراطية صغيرة ، وأصبح فنان الملك وصديقه ، والذي جدد الفن نتيجة للموضوعات اليومية، والواقع المرئي حوله ، والثائر على الكلاسيكية حاملا سيف الحياة والحقيقة .

عاصر ( رمبرانت ) و ( روبنز ) و ( بوسان ) ، وتعرف على أعمال ( كارافاجيو ) و ( تيسيانو ) و ( الفريكو ) ، وحقق حضورا متميزا وسط هؤلاء العمالقة المتقدمين عليه والمعاصرين له ، بل انه ( فالاسكيث ) شارك كلا من ( روبنز ) و ( رمبرانت ) و ( كارافاجيو ) و ( ألفريكو ) ثورتهم على التقاليد الراسخة للفن الايطالي ، وأوجد أسلوبا خاصا به ، ضمن العمالقة المعاصرين له .

عاش في عصر تحول كبير ، ومرحلة تطور هامة ، اتجه الفن فيها الى الواقع ، والى الصيغ الفنية القومية المرتبطة بالشعوب الاوربية ، وهكذا تطور فن هولندي، وفن ألماني ، وفرنسي واسباني ، اذ أعطى كل فنان ما يتلاءم مع ظروفه المتداخلة مع ظروف شعبه ، لهذا حمل تأثيرات المرحلة ، وبحث في عناصر واقعه عما يلائم بينه وبين القيم الفنيه التي تمثل هذه المرحله ، وهكذا نشأ الفن الجديد نتيجه الاحتكاك بالواقع المحدد، الذي يختلف عن الفن التقليدي الذي كان مثاليا في مواضيعه ومثله ، واهدافه البعيدة .

وهكذا كان ( فالاسكيث ) احد العمالقة الذين أسسوا الفن الاسباني ، والذين دعموا هذا الاتجاه بعد ( الفريكو ) ، وكانت الواقعيه هي سبب من أسباب هذه التحولات ، وأصبحت الواقعية نتيجه من نتائجه، لان الواقعية ثارت على كل ما هو جميل ومصطنع وانيق ، وبدأت تمجد البشاعة والقبح ، وهذا يعني التخلي عن القيم الكلاسيكية ، لتصوير الموضوعات المحيطه بالانسان سواء كانت مواضيع عادية أو بشعة أو قبيحة .

ان الفن بدأ يكتشف أن الحقيقة في الواقع ، وان الواقع يعني ايجاد مثل جمالية وفنية جديدة هي نتيجه هذا الاحتكاك ، وهكذا نمت التجريبية التي تعني اعادة رسم كل الموضوعات من خلال اشخاص من لحم ودم ، ورسم الاشياء الحقيقية التي تحيط بالانسان .



صورة شخصية ... ڤيلاسكيث

**ولقد سار ( فالاسكيث ) خطوات أبعد في مجال الارتباط بالواقع حين بدأ رسم موضوعاته عن طريق مساحات لونية ، بدل الاعتماد على الخط ، وأتم عملية بناء الكتلة بالمساحات الملونة وبالتناغم ، وعن طريق فهم جديد لدور الضوء في عملية تشكيل الكتلة ، وهكذا تمت عملية انقلاب أساسية بشرت بالانطباعية، وذلك حين أفسح المجال أمام الفراغ المحيط بالاشكال ليلعب دورا في تحديد اللون والشكل .**

وأعطى الطبيعة الصامتة والاشياء المحيطة بالانسان دورا كبيرا ، اذ أصبحت تملك قيمة مطلقة ، ووجودا متميزا ومستقلا عن الانسان ، وكشف عن أهمية هذه العاديات من الاشياء ، وما يمكن أن تلعبه في ايجاد لوحة متماسكة ، لكل شيء دوره مهما كان صغيرا أو كبيرا ، وكانت الاعمال الفنية تركز الاهتمام على الموضوع الاساسي وتهمل بقية الاشياء ، فقلب هذا الموقف رأسا على عقب ، لهذا قال عنه كثيرون بأنه أعطى فنا يبشر بالتكعيبية ، التي أولت الاشياء العادية اهمية كبيرة ، وبانه أحد كبار الميتافيزيقيين الذين قالوا بأن الشيء العادي له قيمة لا نهائية .

ولقد نتج عن هذا كله ، أن لوحة ( فالاسكيث ) اصبحت تامة مدروسة من كل جوانبها ، لا يمكن اضافة شيء اليها أو حذف أي شيء منها ، بسيطة بساطة تامة ، ترى فيها العادي له قيمة الهام ، وكل شيء يساعد على بناء التكوين المتماسك الذي وضع أسسا جديدة له .

ولهذا وجد فيه ( رينوار ) معلما ، وقال عنه ( مونيه ) : « انه مصور التصوير » ، وأعجب به ( غويا ) ، ونقل له عدة لوحات ، وأحبه ( بيكاسو ) ، و ( دولاكروا ) ، وأصبح أحد رواد الفن الحديث يرجعون اليه دوما .

بل ان ( فالاسكيث ) يمثل مرحلة انعطاف تاريخية هامة ، انبثقت عنه تيارات شتى وأفكار عديدة ، فهو مثل ( رمبرانت ) و ( روبنز ) عملاق في قدرته على فرض وجوده ، في كل عمل محاولة لاكتشاف طريق، وبحث عن حل لمشكلة ، وفي كل تجربة محاولة لاعادة رسم الكلاسيكية من الواقع ، واكتشاف لاهمية ذلك، وبالتالي نرى في كل عمل له بداية لطريق جديد ، ومنطلقا لتيار أو اتجاه ، وبداية تصلح لبناء شخصية، وهذا يؤكد لنا مدى غنى تجاربه وعمقها وتنوعها وشموليتها .

ولد ( فالاسكيث ) في ( اشبيلية ) ، من عائلة أصلها برتغالي هاجرت واستوطنت هذه المدينة ، وتزوج



رداء يوسف يقدم ليعقوب

ڤيلاسكيث ..

والده من امرأة من المدينة ، وسمى الفنان نفسه باسم ( عائلة أمه ) ، وكانت ( أشبيلية ) في عصره مدينة غنية ، بدأت تتسع لتجارتها مع ( أمريكا ) ، وأصبحت مركزا فنيا هاما ، وبين آثارها الاندلسية العريقة ، ونهوضها الجديد قدم أولى أعماله الفنية .

**لا نعرف الكثير عن حياته لقلة ما كتب عنه في عصره ، ولندرة ما خلف لنا من وثائق ، لكننا أمام أعمال فنية قادرة على أن تقول لنا الكثير من الاشياء، وتحدثنا عنه ، ولهذا اعتبرت لوحاته وسيله أساسية لدراسة فنه وحياته .**

كان من أسرة ارستقراطية صغيرة وترعرع في كنفها، ودرس الفلسفة واللاتينية والأدب ، وعمل كتلميذ لفنانين كبيرين في عصره وهما : ( هيرير الاكبر ) و ( باتشيكو ) .

أما الاول فقد عالج عدة موضوعات دينية وواقعية، وطور الفن فيها باتجاه الحياة الاسبانية ، ولقد لعب دورا كبير على انتاج ( فالاسكيز ) ، وذلك لانه كان نحاتا ، بالاضافة الى رسمه .

أما الفنان الثاني فهو ( باتشيكو ) ، الذي كان أكثر معاصريه ثقافة واطلاعا ، كتب دراسة عن الفن ، وكان معجبا بأعمال ( دورر ) و ( كارافاجيو ) ويعتبرهما من عمالقة الفن بعد رفائيل وميكلانجلو .

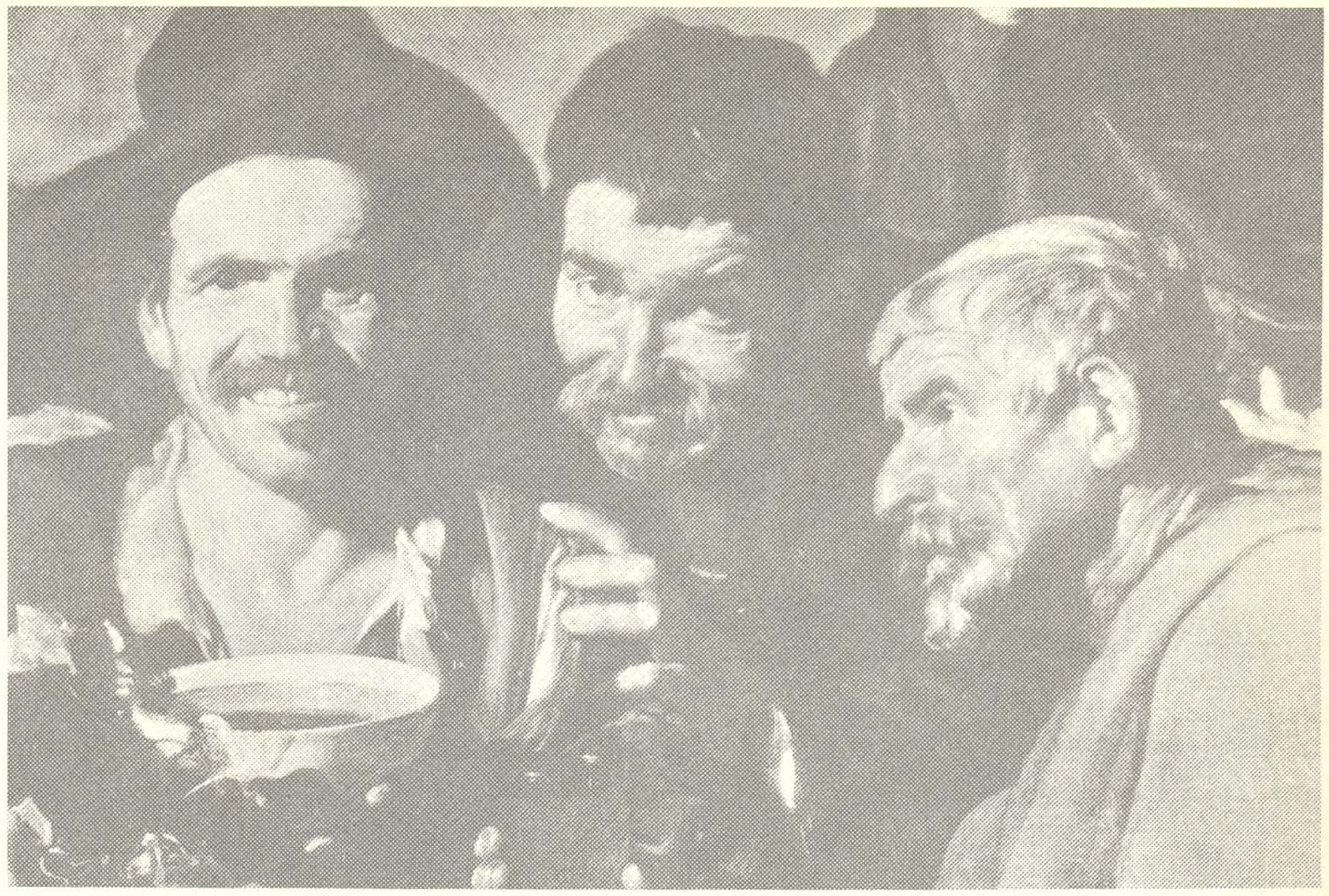
**الرسم هو الدقة في التعبير بالخط ، ولا حياة للتصوير الزيتي دون هذه الدقه ، فهي روحه ، وهذا يماثل ما سعى اليه ( دورر ) و ( كارافاجيو ) ، واذا أضفنا الى ذلك الاتجاه الى الواقع ، والاعتماد على الاشخاص الاحياء بدلا من النماذج المثالية ، يمكننا أن ندرك الخطوة التي خطاها ( باتشيكو) قبل (فالاسكيث).**

لكن ( باتشيكو ) لم يكن معجبا بمدرسة البندقية، وما قدمته من فن يعتمد على الالوان ، التي تحررت وتحركت ، بل كان يعتبر هؤلاء الفنانين اقل أهمية من الرسامين المدققين على التعبير بالخط ، والماهرين في اتقان الرسم والتعبير به ، وبالظل والنور .

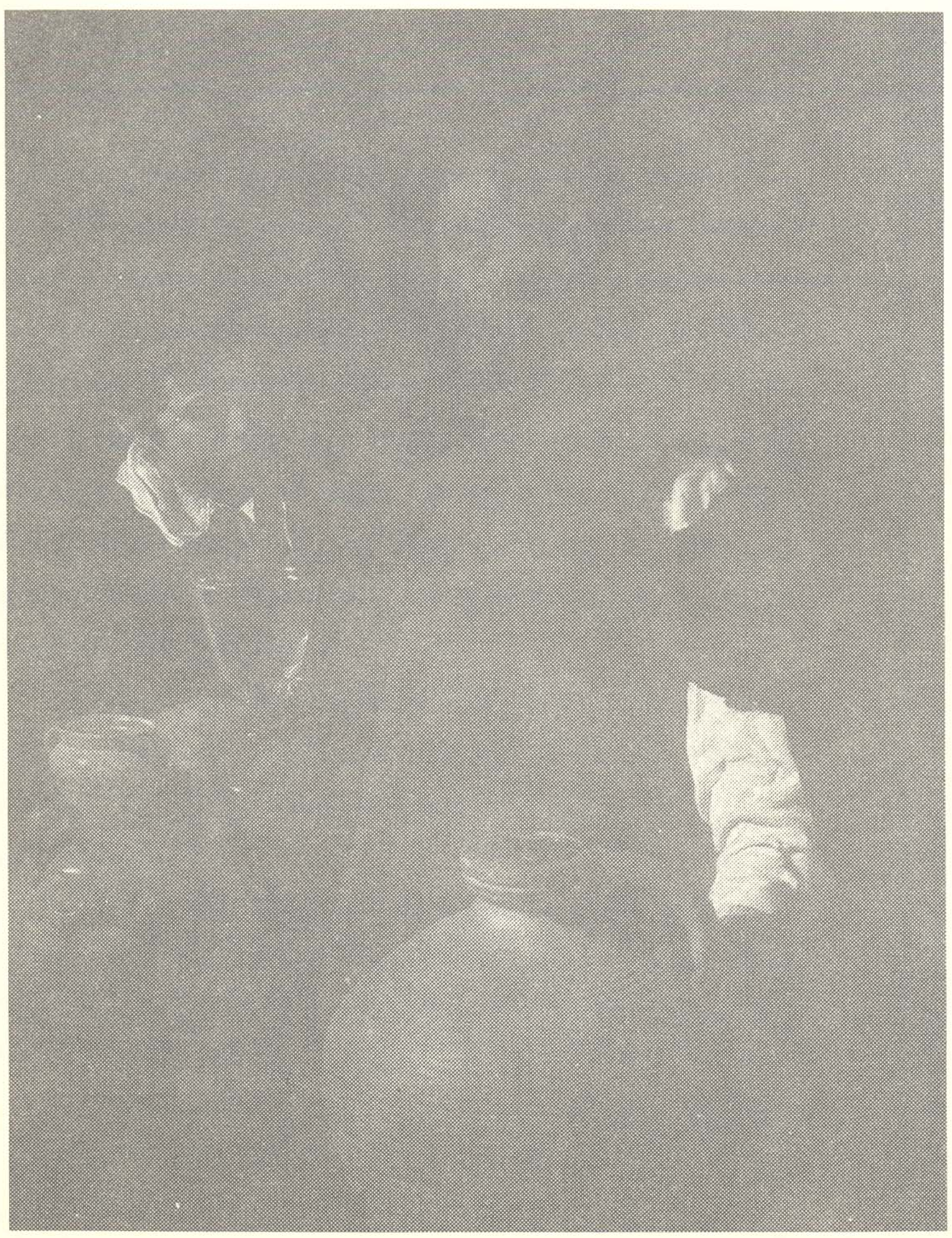
لهذا كان ( فالاسكيث ) متحررا في أسلوبه، متجاوزا لما طرحه أستاذه ، أعطى اللون أهمية تعادل الموضوع، وربط الفن بالمكانة في بناء اللوحة شكلا ولونا ، ويتمتع فنه بالجدية والرصانة التي جعلت أعماله لها ميزة خاصة في عصره والعصور اللاحقة .

## المرحلة الاولى

في المرحلة الاولى من انتاجه التي سميت مرحلة ( اشبيلية ) ، رسم عدة موضوعات على ارتباط بالحياة اليومية ، وتستلهم الواقع ، سواء كانت هذه اللوحات دينية أو لم تكن ، ونرى فيها متانة التكوين والاهتمام بالعاديات ، وجدية التعبير ورصانة العمل ، وقوته ،



باخوس ... ڤيلاسكيث



بائع الماء ... ڤيلاسكيث

ويمكن اعتبار لوحة ( الموسيقيون ) نموذجا جيدا لما رسمه في هذه المرحلة .

نرى في اللوحة ثلاثة أشخاص ، بوضع معبر ، وبوجوه تحفل بالعمق والدقة ، ونرى في كل وجه الصيغة الواقعية ، التي تدل على أنه رسمه من موديل حي ، ومن الواقع المباشر ، ويساعدنا على ادراك هذا الشيء ، شعورنا بانفصال كل شخص في اللوحة عن الآخر ، فالعازفان استغرقا في عزفهما ، كل واحد منهما ينظر الى جهة كأنه يمثل لوحة منفصلة عن اللوحة الاخرى ، وكذلك هي حال الشاب الذي رسمه الى اليسار ، ولولا قدرة ( فالاسكيث ) على بناء التكوين عن طريق اللون والمساحات الضوئية لقلنا بأن كل شخص يمثل لوحة منفصلة عن الآخرين .

ولكنه وحد الدرجة المعتمة في اللوحة ، فأعطى الطفل وأحد العازفين قيمة ضوئية واحدة ، وقدم الدرجة الضوئية المتوسطة ، فجمع العازف الثاني الايمن مع جزء من رداء الطفل ، والآلات ، وأخيرا قدم الدرجة الثالثة المضيئة التي شملت اللوحة جميعها فوزعها ، فأعطت المشاهد الاحساس بالتوزيع الضوئي المتماسك .

**ولا ننسى الحركة التي جمعت الاشخاص مع بعضهم ، وربطتهم في وحدة متماسكة ، وتجعلنا نحس بأن عيننا تتابع حركتهم جميعا ، دون أن نشاهد أي تكوين هرمي ، بل اعتمد على التكوين الدائري ، الذي ساعده على أن يدمج أشخاص اللوحة ويوحدهم ، فيتجاوز بذلك شعورنا بانفصال كل شخص عن الآخر .**





تفاصيل من لوحة المسيح
فيلاسكيث

وحتى الطبيعة الصامتة امامهم ، وآلات العزف ، واللوحة المعلقة ، فقد أسهمت جميعا في توازن اللوحة وتماسكها ، فلكل شيء وجوده الفردي، ولجميع الاشياء وجودها الجماعي ، بحيث لا تضيع التفاصيل امام الكل وتأخذ كل الاشياء قيمها اللونية لتساعد على توضيح الفكرة .

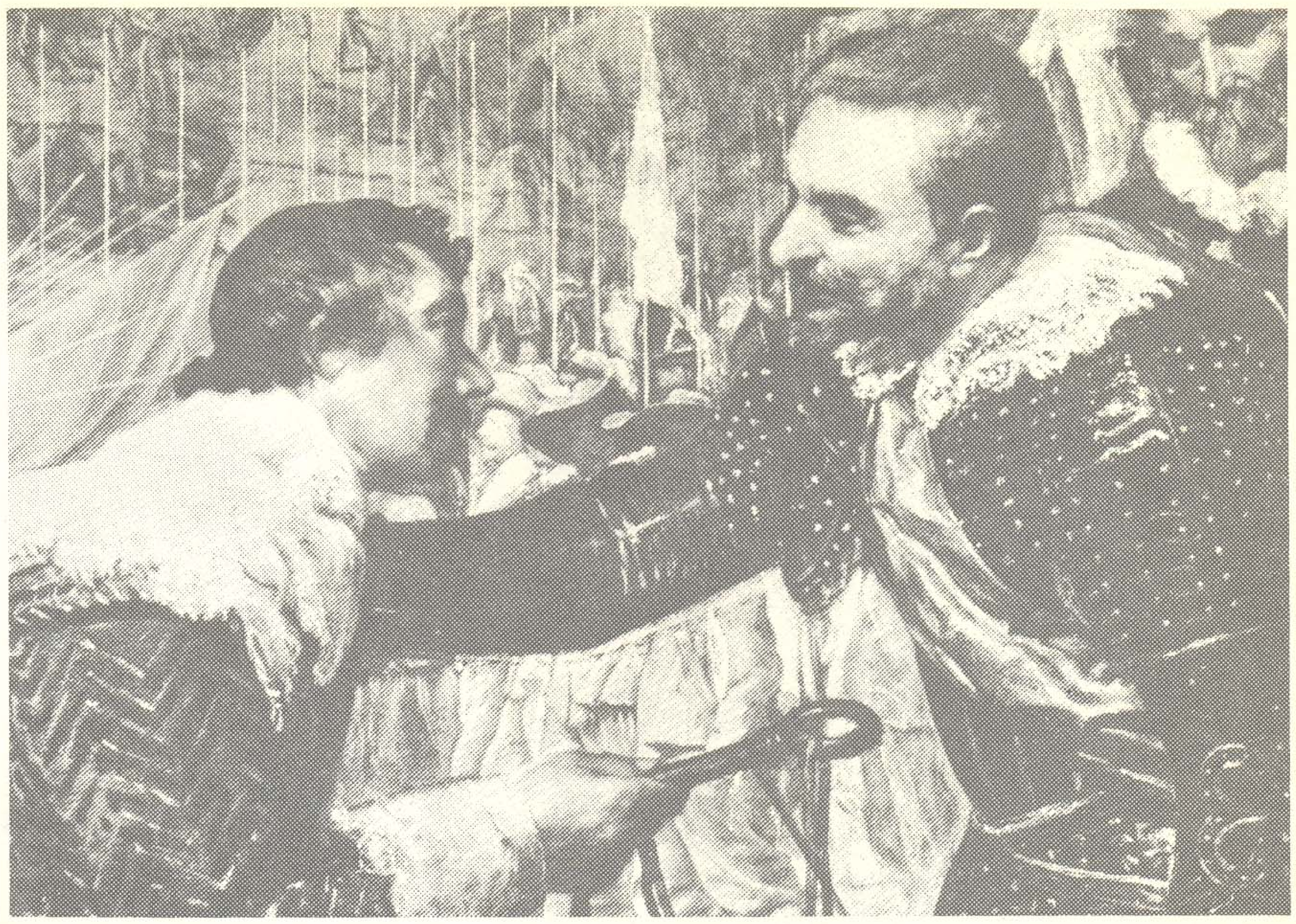
ولعل مشهد الاشياء الموضوعة على الطاولة ، يساعدنا على فهم الدور البارز الذي أعطاه ، لكل العناصر ، والتوزيع المحكم لعلاقات الضوء والنور في العمل ككل

وينطبق ذلك كليا على لوحته ( بائع المياه في اشبيلية ) التي تضم ثلاثة أشخاص أيضا، ففي وجوههم وملابسهم ، وما رسمه حولهم من عناصر . ما يؤكد لنا أن الفنان قد أخذ موضوعه من واقع الحياة ، ونحس بأن لكل فرد من الافراد استقلاليته الخاصة، فالبائع ينظر نظرة مأساوية تختلف عن نظرة الطفل الذي يقدم الكأس ، ولا علاقة صميمية لها من حيث ترابط النظرات مع الشخص الثالث الذي يتناول الماء.

ان عظمة اللوحة ترجع الى أنه التقط مشهدا من الحياة المعاصرة له ، وجعله دراما حية معبرة فيها المأساة ، وفيها اللحظة الحياتية التي منحها الخلود حين أوقفها ، ورفع من هؤلاء الاشخاص العاديين وجعلهم واسطة تعبير عن أفكاره لا تقل أهمية عن تصوير الملوك والعظماء والشخصيات الاسطورية والنبلاء .

وساعدته الحجوم النحتية على اشعارنا بالعظمة، ولهذا تحول كل شخص من أشخاصه الى قطعة نحت بارزة لها كتلتها وضخامتها ، ويبدو بائع الماء على أنه أكثرهم ضخامة وقوة حضور وتأثيرا .

ويمكن أن نلاحظ الجرة الكبيرة التي رسمها في مقدمة اللوحة ، بارزة بقوة ، فيها الخطوط المنحنية والاضاءة، وتختلف عن الجرة الثانية الحافلة بالتجعدات والمنحنيات ، ولهذا فهو يعطي شيء خصوصيته، ويلجأ الى الحركة في هذا العمل ، والى الدرجات الضوئية المختلفة التي تخلق التكوين المتناغم ويختفي التكوين الهرمي الذي كان يسيطر على أعمال الفنانين الكلاسيكيين .



تفصيل من لوحة تسليم مفاتيح
بريدا ... ڤيلاسكيث

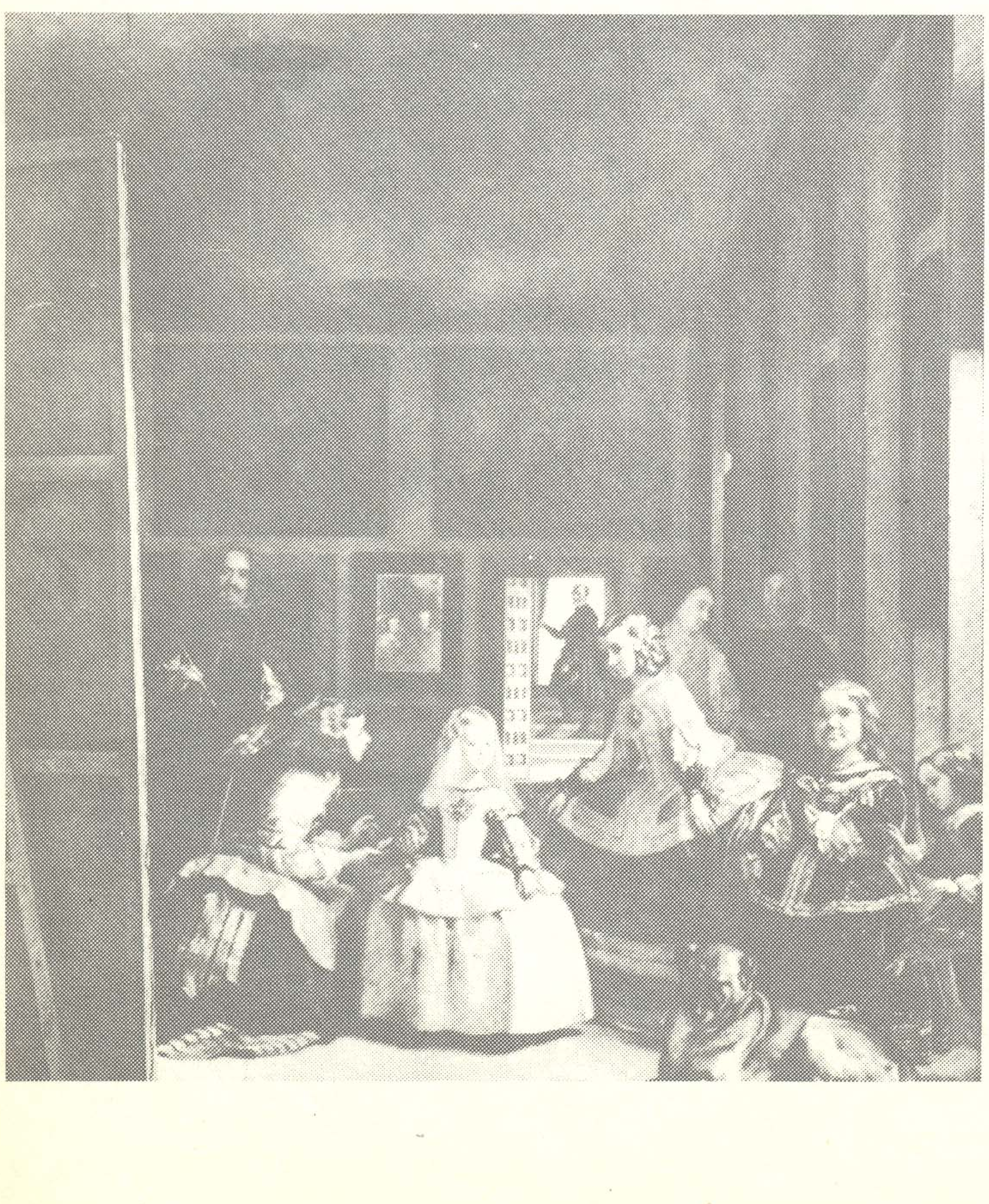
وينطبق ذلك على جميع أعمال ( فالاسكيث ) في هذه المرحلة سواء ما كان دينيا منها أو لم يكن .

ففي لوحة ( المسيح في عمواس ) نرى نفس المحاولة لخلقعمل متماسك وجرأة في تنظيم اللوحة، وحضورا للاشياء وحركة مستمرة بين العناصر ، ويمكن أن نضيف الى ما سبق لنا أن ذكرناه ، من واقعية العمل، الجرأة التي تناول بها هذا الموضوع الديني ، اذ أكتفى بالصورة المعلقة في الخلف ليقدم هذا الموضوع ، ولولا العنوان الذي ذكره لما عرفنا أنها لوحة دينية ، ومن الواضح أن المفهوم الرئيسي قد جاء من فكرة أن المسيح قد دخل الى المطبخ ، وربط بينها وبين الموضوع وأعطاها الابعاد المختلفة .

ان اللوحة تمثل مشهد المسيح في صورة خلفية ، بينما تبدو المرأة في الوسط وحولها المساحات الصريحة التي توصل اليها عن طريق الطاولة والجدار واللوحة، ووزع الاشياء ضمن المساحات ، وعادل حركة الآنية واعطى لكل منها حضوره فاكتمل العمل .

ويمكن أن يتحدث عن عدد آخر من أعماله في هذه المرحلة ، لنؤكد بأن نفس الخصائص تنطبق عليها ، وتتمتع بنفس الميزات هذا ما نراه في لوحته ( المسيح عند مارتا ) ، أو في لوحته ( القديس يوحنا ) وحتى في الوجوه المعبرة التي تقدم لنا نماذج أخرى من البحث عن الصيغ الجديدة للتعبير من خلال الوجوه .

لقد قيل عن ( فلاسكيز ) بأنه رسام وجوه قبل كل شيء ، وهذه الحقيقة ، طغت على كل انتاجه ، وقال عنه ( أورتيجا دي كاسيت ) :



لاس مينياس ... العائلة المالكة ... ڤيلاسكيث

« بأنه يرسم الوجوه حتى في لحظات رسمه للطبيعة الصامتة أو الاشياء ، وهو يستقي الوجوه من الواقع ويزيد من قدراته على التعبير عن كل ما يرغب في التعبير عنـه ، ففي لوحته ( عبادة المجوس ) نرى الموضوع تقليديا لكنه أضفى عليه حلة جديدة بما قام بـه من توزيع للضوء والحركة ، وما قدمه من وجوه واقعية، ان السيدة العذراء التي رسمها هنا تختلف عن الرسوم الاخرى التي نعرفها لها قبله ، وهي فتاة جميله ، لكن ملامحها واقعيه من صميم الحياه ولا نرى فيها اي اتجاه مثالي ، بل أضفى عليها سمة الحياه والحقيقه.

وإذا كانت للعذراء هذه السمات ، فمما لاشك فيه في انه أضفى على بقية الوجوه نفس المعاني ، بـل كان أكثـر تحررا في أعماله الاولى كما نرى في لوحته عن ( القديس توما ) ، أو في غيرها من اللوحات سواء كانت تلك الوجوه قد رسمت لوحدها أو ضمن مجموعة .

ولعل أهم وجه رسمه في هذه المرحلة هو وجـه ( الاخت جيرونيما ) التي وجـد في تعابيرها ، وشكلها وتجاعيدها ما جعله يحلق ، ويقدم لنا صيغة معجزة، كأن الوجوه الكبيرة تحرك مشاعره وتدفعه الى تقديم أعمال خالدة .

ويمكن أن نشاهد في اللوحة تجعدات الابيض والظلال فيه ، والاضاءة ونكتشف من خلال ذلك كله ، قدراته على استخدام المساحات الضوئية دون ظل ونور ، كما كنا نألف ونعرف ، بل ان الظل يأتي من نفس اللون ، وهكذا تبرز المساحات الضوئية، وتتحدد قيم المساحات حسب انعكاس الضوء عليها ، لا حسب الضوء الداخلي أو الخارجي المألوفين .

وان صيغة استخدامه للنور والمساحات الضوئية جعلته واحدا من المبشرين بالفن الحديث ، وذلك لانه جعل انعكاس الضوء على المساحة هو الذي يحدد القيم الفنية ، التي تساعد على تناغم اللوحة وتآلفها ، ولهذا كان أكثر قدرة من غيره على معالجة المشكلة على شكل جديد تماما .

ونكتشف ذلك بوضوح في لوحته الأخت (جيرونيما).

## المرحلة الثانيـة

وإذا انتقلنا الى المرحلة الثانية من انتاج (فالاسكيث) لابـد لنا من القول بأنه انتقل من ( اشبيلية ) الـى ( مدريد ) ، وأصبح رسام الملك ( فيليب الرابع ) ، وقد رسم الملك وعده شخصيات لوحات هامة ، تعكس تجربته في مجال رسم الوجوه ، وتقدم شكلا جديدا من التعبير يختلف عن الوجوه التي رسمهـا في المرحلـة السابقة في ( اشبيلية ) .

ان أكثر اللوحات الرسمية للملك ( فيليب ) وغيره من الشخصيات رسمت بطريقة طولانية ، طولها أكثر



لاس مينياس .. تفصيـل .. ڤيلاسكيث

من ضعف عرضها ، ولقد عمد الى جعل طول الشخص أكثر من الواقع ، فأعطاه قوة ، وزاد من قدرة اللوحة على التأثير على المشاهد ، وأسهم هذا في جعل هـذا الشخص محور الاهتمام دون غيره ، من الاشياء في اللوحـة .

ان عملية اعطاء الاشخاص طولا ، قد عرفها الفن الاسباني عند ( ألغريكو ) وقد فسرها النقاد تفسيرات شتى لكن الشيء البارز هو قدرة الشخص الهائل الطول على الايحاء بالعظمة ، وعلى ايصال المشاهد الى المعاني الروحيـة الكامنة في هذا الشخص ، ولا شـك في ان ( فلاسكيث ) قد تاثر بألغريكو حين شاهد أعماله في ( مدريد ) لكنه أعطى لهذه العملية مفهوما جديدا ، حين حورها من الصياغة الروحانية الى الصياغة الواقعية، وذلك عن طريق عدة عناصر هامة في اللوحة ، لعـل أهمها ، تلك القطعة من الورق التي حملها الملك في يده في كل مرة يرسمه بها ، والتي اختلفت وجهات النظر حولها ، فمن قائل بأنها تأكيد على أن الملك فيليب الرابع كان يولي أمور الدولة والسياسة اهتمامه ، ومن قائل بأن تلك الورقة لا تعني شيئا محددا ، بل هي مجرد صدفة .



لاس مينياس .. تفصيل .. ڤيلاسكيث

**لكن الواضح أن الملك فيليب لم يكن بالملك الذي يولي أمور الحكم اهتمامه ، ولم يكن ذلك الملك الذي يهتم بالسياسة ، بقدر ما يهتم بالصيد والفن ، ومن المعروف أنه أعطى لوزيره صلاحيات واسعة للتصرف في شؤون السياسة .**

**ولا يمكن أن تكون الورقة في يد الملك أو يد غيره من النبلاء ، بلا معنى لان ذلك لا يتفق مع تكرار وجودها ، ولهذا نستطيع القول بأن ( الورقة ) تعني أن ( فالاسكيث ) أراد أن يعطي للاشخاص سمات انسانية وبشرية ، فالملك لا يحمل الصولجان ، وهكذا يتغلب الجانب الانساني على شخصياته وكذلك هي حال الشخصيات الاخرى .**

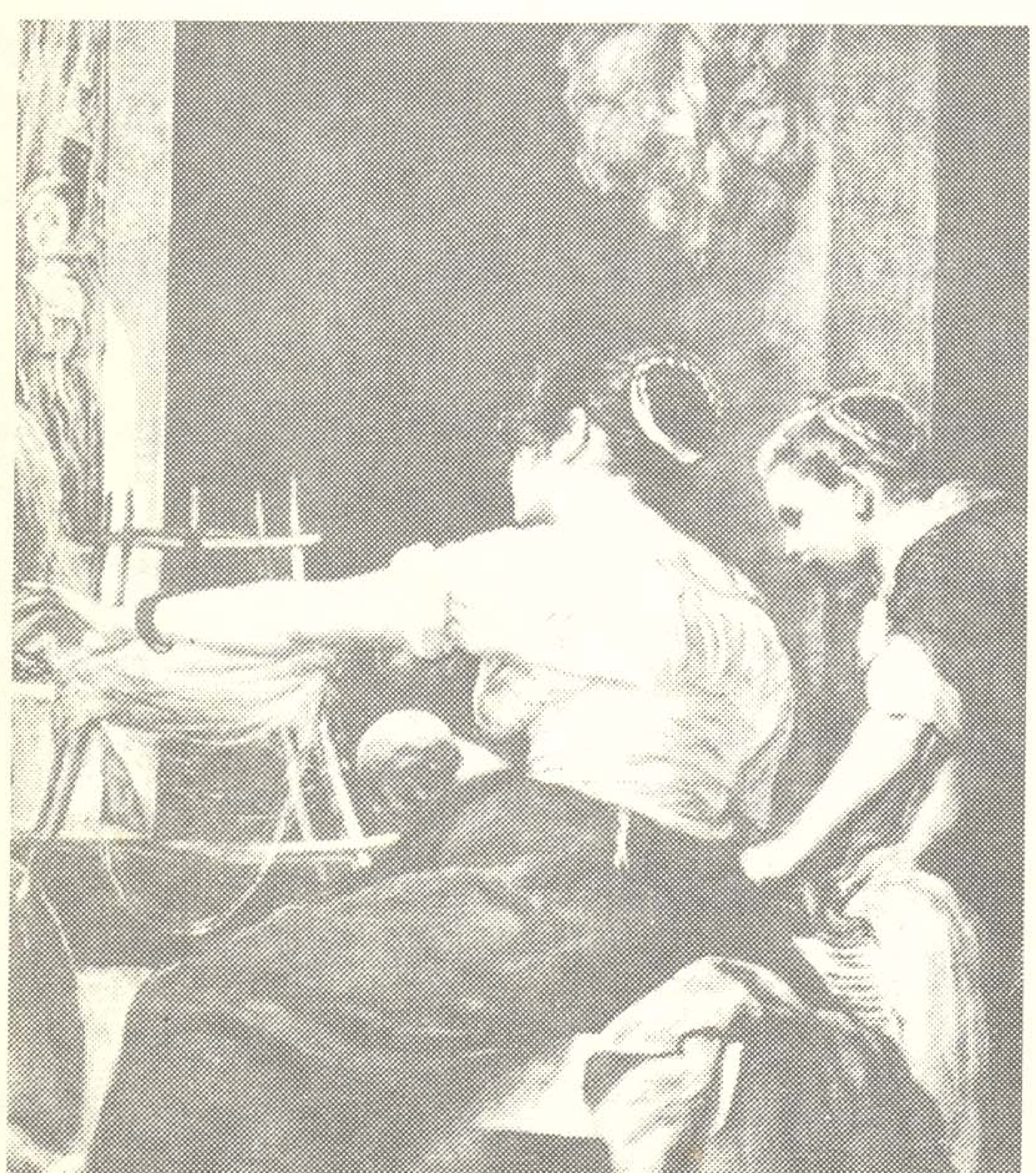
أما اللوحة الهامة التي رسمها في هذه المرحلة فهو لوحة ( السكيرون ) التي تأثر فيها بما شاهده من أعمال في ( الاسكوريال ) ، وبأعمال ( روبنز ) الذي جاء ( مدريد ) في هذه الفترة يحمل معه عده لوحات ، ولقد زادت هذه الزيارة من حماسة ( فالاسكيث ) لرسم موضوعات من الحياة اليومية تختلف عن لوحات البلاط الرسمية ، والوجوه .

وحتى نستطيع تحليل اللوحة لابد لنا من القول بأن ( روبنز ) سبق له أن رسم لوحة مشابهة عام (١٦١٨) اي قبل عشر سنوات من لوحة (فالاسكيث) ، ويمكن أن نكتشف من مقارنة العملين ، أسلوب ( فالاسكيث ) الاكثر واقعية ، من ( روبنز ) ، وطريقته في معالجة أمثال هذه الموضوعات .

**لقد رسم ( السكيرون ) ، وقدم في هذه اللوحة عدة أشخاص يشربون الخمر في الطبيعه وقد جلس معهم ( باخوس ) إله الخمر ، ومن الواضح أن جميع الشخصيات التي رسمها ( فالاسكيث ) أخذها من الواقع الاسباني ، وعلى الاخص إله الخمر ( باخوس )،**



حائكات السجاد .. تفصيل ... ڤيلاسكيث



حائكات السجاد .. تفصيل ... ڤيلاسكيث



تسليم مفاتيح بريدا
... ڤيلاسكيث

فلا شيء يدل على أنه إله الا الاغصان التي وضعها على رأسه ، ويحس المشاهد بالهدوء الذي يسيطر على الاشخاص ، والرصانة ، التي لانراها عند ( روبنز ) الذي تحفل لوحاته بالعلاقات الجنسية والعري والحركات العنيفة والصاخبة .

ويمكن أن نضيف الى ذلك كله ، ما نلاحظه من بداية التخلي عن الاشكال النحتية التي كنا قد شاهدناها في أعماله الاولى ، وهكذا نحس بأن ( فالاسكيث ) قد ازداد واقعية في هذا العمل ، وعلى الاخص في الجزء الذي يمثل لنا فيه شاربو الخمر بوجوههم الشعبية البسيطة ، ومعاقرتهم للخمر مع ( باخوس ) في مكان واحد وهذا يؤكد ما سبق لنا أن تحدثنا عنه من محاولة ( فلاسكيث ) اعادة رسم الاشخاص الاسطوريين من الواقع الاسباني ، ليجعل حوارهم وتناولهم الشراب مع الناس العاديين ، وفي الريف ، مما يزيد من التأثير على أنه كان يسعى الى ازاحة كل هالة قدسية عن كل شخص ، ليرجعه الى انسانيته وبساطته .

في عام ( ١٦٢٩ ) ، سافر ( فالاسكيث ) الى ايطاليا ليمضي فيها فترة من الزمن ، في ( البندقية ) و ( روما ) اطلع فيها على أعمال الفنانين ، وتعتبر هذه الزيارة هامة جدا لانها أثرت على تجربة (فالاسكيث) وتطورها، بحيث طبعت انتاجه في المرحلة التالية بطابع واضح لامجال لنكرانه ، لهذا يعتبر النقاد أن المرحلة الثالثة من حياة ( فالاسكيث) الفنية تبدأ مع زيارته وماعكسته من تأثيرات على فنه فيما بعد .

ولعل أهم اللوحات التي تعطينا فكرة عن(فالاسكيث) بعد زيارته لايطاليا هي لوحة ( كور الحداد فولكان ) ، التي تمثل مشهدا من مشاهد الحياة اليومية، رسمت تحت تأثير ما شاهده الفنان في ايطاليا ، اذ رسم كور الحداد الاسباني ، بعد تعديلات أجراها ليعطي لوحته السمات المميزة للفن الكلاسيكي ، وليقدم لنا قصة أسطورية جديدة بأسلوبها وبما تحمله من ايحاءات .

تروي لنا اللوحة قصة ( أبولو ) الذي قدم فجأة الى دكان الحداد ( فولكان ) ليخبره بأن زوجته ( فينوس ) قد خانته مع ( مارس ) إله الحرب .

**ويصور لنا في اللوحة ( أبولو ) ، يرتدي رداءا برتقاليا ، ويبدو مضيئا لانه احاطه بهالة من النور ، وقد ترك قسما من صدره ويده عاريين ، ليميزه عن غيره من الاشخاص في اللوحة ، ان الواضح أن ( أبولو ) قد مثله بشخص طفل صغير مراهق ، أو كملاك في الرسوم الدينية ، ولا يمكن أن نتصور ان هذا الطفل هو إله ، ولكن ( فالاسكيث ) أعطى لهذا الشخص من الألبسة والضوء ، ما جعله يتباين مع بقية الاشخاص ، ولو نظرنا الى اللوحة بدون ( أبولو ) لشاهدنا وحدة لونية وترابطا في التكوين ، مما يدل على ان ( فالاسكيث) قد قصد اعطاء شخصية الإله طابعا خاصا ، لكنه حوله الى طفل صغير حتى يرسمه من الحياة ، ولا يرسمه على نحو مثالي ، وهكذا جعل البراءة هي التي تميز الآلهة ، وعبر عنهم بالطفل .**

وهنا نلاحظ بأن ( فالاسكيث ) يعيد مرة أخرى رسم الاسطورة من الحياة ، ويعطي الشخصيات الاسطورية واقعية ، نراها في أجساد الحداد ومعاونيه، وفي تفاصيل الدكان والاشياء التي يستخدمها هؤلاء الناس ، بل حتى في رسم الطفل وحركته .

يضاف الى ذلك كله ، التأثيرات الايطالية على لوحاته ، وعلى الاخص تأثير ( رافائيل ) ، ونحس بوضوح تام بأن العاري الذي استخدمه والتكوين ، والتعابير على الوجوه ، قد اعطت لعمله شيئا جديدا لا نعرفه فيه ، وهكذا استطاع ( فالاسكيث ) مرة اخرى ان يطور اسلوبه باتجاه رسم مواضيع كلاسيكية من الواقع ، ويتصرف بحدود دقيقة ليعطي القصة الاسطورية سمة واقعية تميزها .

وما قمنا به من تحليل لهذه اللوحة الهامة ينطبق على لوحة اخرى رسمها ( فالاسكيث ) في نفس العام ، متأثرا بالفن الايطالي ، وبالموضوعات الاسطورية والدينية .

انها لوحة ( رداء يوسف ) ، اذ جاء بهذا الرداء الى يعقوب أخوة يوسف ، وعليه الدم الكذب ، ونرى في اللوحة كافة الميزات التي اسهبنا في الحديث عنها في اللوحة الاخرى .

**ان عودة فالاسكيث الى ( مدريد ) بعد نهاية زيارته لايطاليا قد جعلته يتجه الى مواضيع اسطورية ، لكنه لم يلبث ان استأنف نشاطه كرسام بلاط ، وعاد لرسم المواضيع الحياتية والدينية والوجوه .**

ويمكن ان نتحدث عن لوحته ( المسيح المصلوب ) او لوحة الامير ( بالتازار كارلوس ) او الملك فيليب يمتطي حصانه ، وفي هذه الاعمال خصائص اساسية تجسد نفس الفكرة التي كان ( فالاسكيث ) يطرحها ، وحتى في لوحات الصيد المختلفة التي قدمها ، بل سننتقل الى اللوحة التاريخية الهامة ( الرماح ) او ( استسلام بريدا ) التي تعتبر من اكثر لوحات الفنان جراة وشهرة واصالة .

ان ( بريدا ) مدينة هولندية في الجنوب ، شمالي مدينة ( انتويرب ) ، وهي هامة للاسبان اهميتها للهولنديين ، اعتبرت مكانا حصينا ، يساعد الاسبان على الاحتفاظ بوجودهم في الاراضي المنخفضة ، واعتبرها الهولنديون مفتاحا لاستقلالهم ، وفي هذه المدينة جرت معركة كبيرة بين قائدين كبيرين ، ( سبينولا ) الاسباني الذي كان يريد الاستيلاء على المدينة بالقوة ، و ( جوشين دي ناسو ) الذي كان يدافع عنها ..... واستطاع ( سبينولا ) الانتصار بعد حصار دام عدة شهور ، وقد وقع الاستسلام في اليوم الثاني من شهر حزيران عام ( ١٦٢٥ ) ، وتسلم ( سبينولا ) مفاتيح المدينة في الخامس من نفس الشهر ، ولقد اختار ( فالاسكيث ) هذه الحادثة ليرسمها ، وليؤكد من خلالها عن قدراته اللامتناهية لمعالجة أي موضوع مهما كان ، ومهما اختلفت صعوبته ، ومشاكله .

وهكذا رسم لوحة ( الرماح ) بين عامي ( ١٦٣٤ — ١٦٣٥ ) ، فهو لم ير المعركة ولا ذهب الى ( بريدا ) ، لكنه استعان بالوثائق والرسوم ورجع الى الاشخاص حتى خرج علينا بعمله الضخم .

لقد اختار ( فالاسكيث ) لحظة تسليم المفاتيح بين القائدين ، وتجمع خلف كل قائد منهما مجموعة من الاشخاص ، وكل مجموعة قد رسمت على شكل كتلة متراصة ، حتى تبدو ضخمة ، فكأنه دمج بين اشخاص كل مجموعة ، وبرز السهل الواسع في الافق الممتد ، بلوح أزرق مخضر ، وتعالى الدخان ، ولم يترك شيئا من الاشياء في اللوحة لم يهتم بابرازه ، الجنود الاعلام ، الرماح ، الحصان ، ولكن الشيء البارز هو مجموعة الوجوه الكثيرة التي تمثل أكثر اجزاء اللوحة اهمية ، حتى ان بعض النقاد يذهبون الى ان عناية ( فالاسكيث ) كانت تعطى الوجوه المرسومة اهمية اكثر من الحادثة .

ونحس من مشاهدة اللوحة ان ( فالاسكيث ) قد عاد الى اسلوبه ، الذي يعتمد على رسوم الوجوه ، وعلى اعطاء كل وجه سمات خاصة به ، ويربط عمله بعد ذلك عن طريق اللون والاضاءة وتوزيع الكتلة اللونية ، والدرجات المختلفة ، التي تجعلنا نرى العمل متماسكا .

**ولا شك في ان تجارب ( فالاسكيث ) بعد هذه اللوحة تتنوع وتزداد غنى وتأثيرا ، وتزداد قدراته على طرق كل الموضوعات ، والذهاب في كثير من الاحيان الى حدود تتجاوز كثيرا الصيغ الرسمية للفن ، ونحن سنتوقف عند عدة أعمال له ، لنحللها ، ونرى فيها الرؤية المتطورة التي تقدم لنا عالمه الفني المتنوع وحلوله الفنية الاكثر صدقا من كل ما عرفناه .**

سوف نتوقف عند لوحتين رسمهما ( فالاسكيث ) لشخصيتين يونانيتين ، وهما (إيسوب) و (مينيبوس)، وفي هاتين المحاولتين نرى كيف اعاد تصوير الشخصيات القديمة بروح جديدة معاصرة ، ( إيسوب ) الذي نراه قد اخذ وجه عامل كادح ، و ( مينيبوس ) الكاتب الذي انحنى ظهره وبرزت على وجهه بسمة غريبة .

ولقد أعطى لهاتين الشخصيتين ( انسانية ) ، وعاد الى اسلوبه في اعادة الناس العظماء الى السمات الانسانية والبساطة ، وهكذا حررهم من موقف التعالي ، وحرر نفسه من حيث الاسلوب فانطلق يرسم بحرية تامة .



ايزوب ... ڤيلاسكيث

**وهكذا جعلنا نشعر بأن لم يفقد حبه لرسم الناس العاديين ، كلما سنحت له الفرصة ، وهكذا لم تختلف نظرته الى هؤلاء الشعراء عن نظرته لأي انسان ، فهذا الشخص بشر حقيقي له السمات المشابهة لغيره ، ولا يختلف عن رسم انسان عادي من الشارع ، ولعل مقارنة هذه الرسوم بلوحاته عن المهرجين والمضحكين الذين كانوا يدخلون السرور الى القصر الملكي ، يمكن ان تساعدنا على اكتشاف حقيقة اساسية من حقائق الفن عند ( فيلاسكيز ) .**

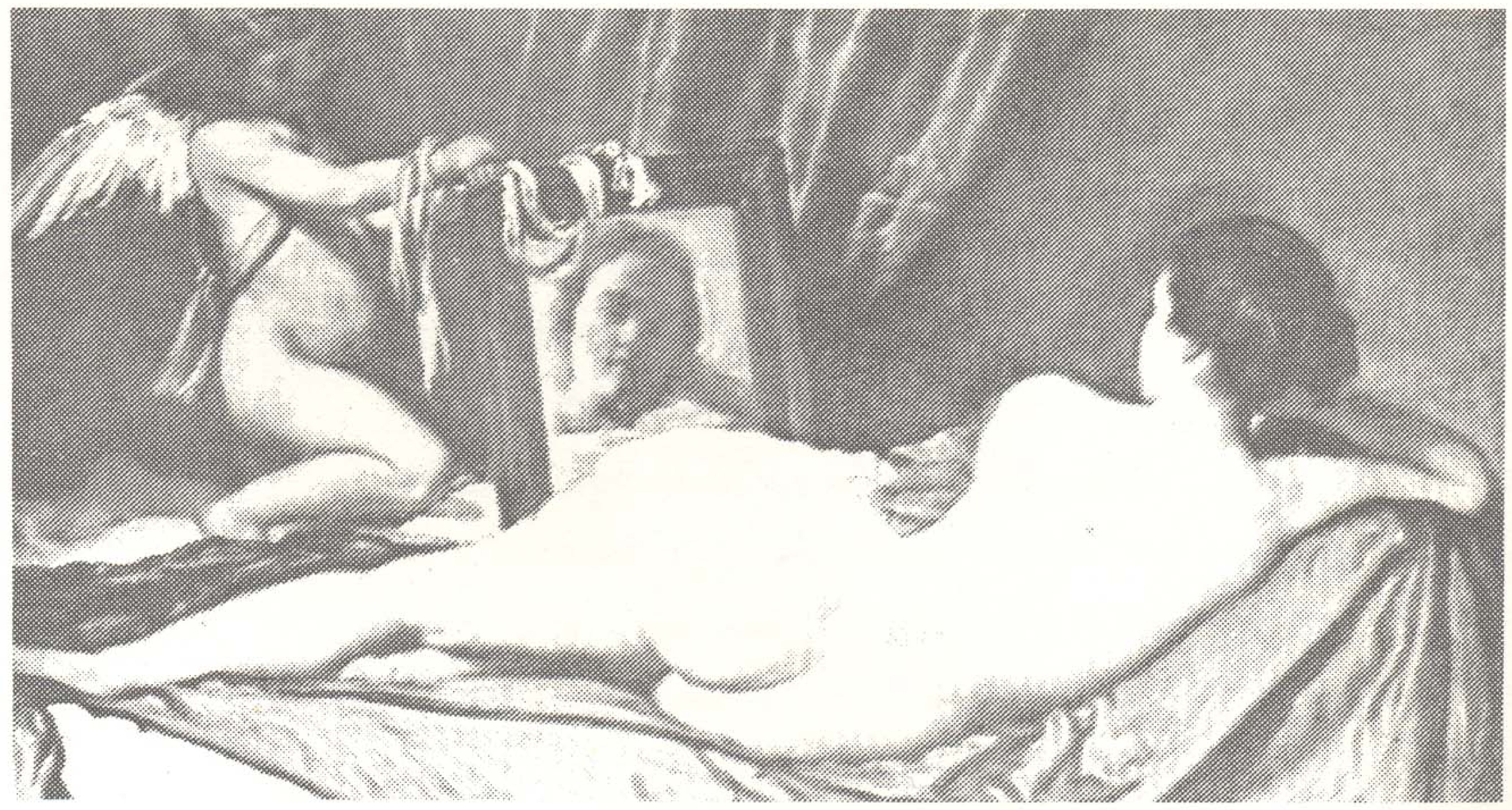
**وقد نتوقف قليلا ، لنتمعن في الوجوه المرسومة ، وقد يذهب بنا التمعن الى ان ( فالاسكيث ) اعطى عوالم انسانية من خلال هؤلاء الناس ، جعلنا نحس بتعاستهم ووحدتهم ، بعضهم من الاطفال والبلهاء ووجوههم البشعة تساعد على تصور ان العالم يحتوي على كل الاشكال الانسانية المتنوعة ، وان مهمة الفنان ان يسجلها بدقة ليعطي شهادة حقيقية على عصره ، يقرب كل الاشكال من الواقع ، ويعكس هذا الواقع ، ويفجر ما فيه من تناقضات بالريشة واللون .**

**وفي نفس الوقت نرى تجربة ( فالاسكيث ) تتجه مرة اخرى الى موضوعات تقليدية ، يعيد رسمها من الواقع ويحقق تجربة نادرة من تجارب الفن الاسباني ، بل تجربة لا نظير لها ضمن هذا الفن لجرأتها وقدرتها على تقديم المرأة العارية التي اطلق عليها ( فينوس ) ، ويسعى لجعل الموضوع غنيا بما اعطاه من قدرات لونيـة .**

لقد سافر ( فالاسكيز ) الى ايطاليا مرة اخرى عام ( ١٦٤٨ ) ، وظل فترة من الزمن ، وتأثر في رحلته بما شاهد ، ولعل اهم الاعمال التي رسمت تحت تأثير هذه الرحلة هي ( فينوس والمرآة ) ...

**وان المتمعن في لوحة ( فينوس والمرآة ) ، يستطيع ان يلاحظ ان ( فيلاسكيث ) قد رسمها من الخلف ، ولا نجد في ملامحها ما يدل على اعطائها أي نفحة مثالية، أو تصعيد كلاسيكي ، بل برزت نفس خصائص اسلوبه الفني ، في هذا العمل بكل وضوح ، فهو يرسم بموضوعية ودقة ورصانة ، دون أي ابتذال ، فالجسد ينساب برشاقة وليونة فلا تراه عاجيا لا حياة فيه ، ولا تراه جنسيا تفوح منه رائحة اللحم والجسد ، واعطى كل الاشياء في اللوحة حضورها المستقل ووجودها الخاص ، رسم ( فينوس ) لوحدها ، وكذلك فعل حين رسم ( كيوبيد ) ولم يظهر اي علاقة بينهما ، تدل على رغبة في اعطاء علاقة غير عادية ، وحتى الوجه الذي برز في المرآة ، فلا شيء يدلنا على أنه وجه ( فينوس ) نفسها ، وحتى الاشياء الاخرى فلها وجودها المتميز .**

**لكنه اعتنى باعطاء المساحات الضوئية ، موزعا**



ڤينوس ... ڤيلاسكيث

لها ، كي تساعد على دمج هذه العناصر ضمن لوحة واحدة .

ولا تختلف لوحة ( فيلاسكيث ) التي اطلق عليها اسم ( لاس مينياس ) أو ( وصيفتا الشرف ) ، عن لوحة ( فينوس ) في الاسلوب أو التناول ، وان كانت اكثر ضخامة ، واكثر قدرة على اظهار امكانات الفنان في مراحله الاخيرة .

في وسط اللوحة تظهر ( الاميرة مرجريتا ) ، بشعرها الاشقر الطويل ، وملامحها العذبة ، والتي اصبحت المدرسة الاسبانية تتميز بها ، والتي اعطاها ( فلاسكيث ) الاهمية والدور الرائع ، وتابعه ( غويا ) ، فكأن الاطفال مجالا واسعا للعبقرية والتعبير .

ان ( الاميرة مارجريتا ) تتوسط مجموعة الاشخاص وتقف هادئة ، صامتة ، يتحرك كل شخص حولها حركة ما الا هي ، ولهذا تتجمع فيها خطوط النظر ، والاضاءة التي تجعلها مركز العمل الفني .

وحولها تقف الوصيفتان ، احداهما تقدم لها قطعة من الطين المشوي ( تاراكوتا ) ، وهي منحنية ، والاخرى تنحني انحناءة رسمية ، وتبرز في وجوه الوصيفتين ، وفي جميع الوجوه الاخرى الميزات الاساسية لفن ( فالاسكيث ) ، اذ يبدو كل فرد في اللوحة منصرفا الى النظر الى جهة ما دون اهتمام بالآخر ، كأن اللوحة مجموعة من الوجوه المختلفة .

**ولكن شيئا هاما ، يطلع علينا به ، ونراه في اليد ، ان ( فالاسكيز ) يزداد عناية باللون ، وبتأثيراته ، وباعطاء انطباعاته المؤثرة اللحظية التي تساعد على فهم الروح التجريبية التي كانت عنده ، والانطباعية ، التي تجعل اللوحة غنية بتفاصيلها ، كل جزء لوحده ، لكن الابتعاد الى الوراء يجعل الاشكال والالوان تتداخل وتتشابك فيتكامل المشهد ، ويتناغم الاشخاص ، والتكوين .**

**ونحس بالصمت الذي تتركه اللوحة عندنا حين نشاهدها لأن الجميع موجودون معا ولا يتحدث احدهم الى الآخر ، مع انهم تسعة اشخاص ، ما عدا تلك الراهبة التي تحدث جارها الذي لا ينصت لحديثها على الاطلاق .**

**ولقد عالجها بطريقة تبعدها عن أن تكون محور الاهتمام وجعلها في الظل تماما .**

**وتظهر الى اليمين في اللوحة المرأة التي تعتني بالكلب بوجهها الغريب والضخم ، الذي يعطي المشهد لونا جديدا ، فاللوحة تجمع الاضداد البشاعة والجمال، وهي كالحياة في هذا .**

**والى جانبها تبرز فتاة تتحرك ، وتلاعب الكلب لتعطي المشهد حيوية ، وتجعلنا نقارن بين هدوء ( الاميرة ) وحركة الطفلة ، فنشعر ايضا بالاضداد ، ونحس بالفروق .**

**أما الكلب فيجلس هادئا ، في المقدمة ، رسم بعناية على عادة (فالاسكيث) ، بالاهتمام بكل تفاصيل لوحته.**

**ونتساءل ونحن نشاهد هذا الشخص الذي يقف امام الباب المفتوح عن الاسباب التي جعلت (فيلاسكيث) يلجأ الى هذه الطريقة ، لماذا الحركة ، ولماذا الباب المفتوح ؟!**

ان من الواضح ان المقصود هو ان يعطي ايضا حركة ضمن اللوحة فلا نحس بالجمود ، كما فعلت الطفلة ، والغاية الاخرى هي وجود ضوء في الخلفية ، حتى لا يصبح التكوين تقليديا ، وهكذا نحس بأن اللوحة تتنفس من هذا الضوء ، ونحس بالحيوية .

ان الواضح أن ( فيلاسكيث ) قد رسم نفسه في اللوحة وهو يرسم لوحة ضخمة ، وان الملك والملكة قد جلسا امامه لكن اللوحة لا تظهرهما ، بل يظهران في المرآة الخلفية ، التي تكشف عن وجودهما ، وتعكس تأثيرهما على جميع الاشخاص .

ولا نريد أن نضيف اشياء جديدة ، فاللوحة غنية بما فيها ولكننا سوف نتوقف عند عملية وضع



المهرج ... فيلاسكيث

اللوحات في الخلفية واملاء كل الفراغات ، وازدحام كل شيء ، لنؤكد على مدى حب ( فالاسكيز ) لرسم المجموعات من الناس ، واخذ تأثيرات كتلة معينة تفرض نفسها علينا ، تغيب التفاصيل لكن التأثير يبقى ولا يمكن أن يمحى .

**ان لوحة ( الغزّالات ) التي رسمها ( فيلاسكيث ) في اواخر ايام حياته ، تعطي فكرة عن اسلوبه ، اذ اجتمع فيها ما لا يجتمع في لوحة اخرى ، سواء من حيث الخصائص الفنية أو الفكرية التي ينطلق منها الفنان العظيم .**

**وان فهم العمل يرتبط ارتباطا كبيرا بفهم المقصود من اللوحة ، ان القصة الاساسية التي رسمها هي قصة اسطورية ، اذ ان المرأة ( أراشنا ) ، كانت من اشهر من عمل في مجال الغزل ، واشتهرت في كل مكان ، فجاء اليها ( نينفوس ) ليقدم لها اعجابه ، وترك المياه والحقول ، لكنها كانت متكبرة كما تروي الاسطورة القديمة ، فرفضت ان تكون تلميذة للآلهة ( أثينا ) ، وانزعجت الآلهة مما حدث وطلبت منها ان تستغفر ، لكن المرأة العنيدة رفضت ذلك ، وهكذا تظهر الاسطورة مصير الذين يخالفون الآلهة ، وهكذا انتصرت الآلهة ، وكادت ( أراشنا ) تقتل نفسها ، لكن ( أثينا ) حولتها الى ( عنكبوت ) ، ومن هنا جاءت قدرة العنكبوت على النسج .**

**لكن ما رسمه ( فيلاسكيث ) ، على الرغم من أنه استوحى الاسطورة لا يوحي لنا تماما بالجو الاسطوري ، بل يعطي فكرة واقعية عن لوحة تصور بعض النسوة اللواتي ينسجن ، وهكذا يعيد رسم القصة الاسطورية على اساس واقعي تماما كعادته دوما .**

ويظهر هذا بوضوح تام في وجوه العاملات في المعمل ، نرى فيها الصمت المطبق ، والاشخاص الذين يعملون كل على انفراد ، لكن الشيء الهام والبارز في اللوحة هو التضاد بين ( العاملات ) في المقدمة و ( الأثرياء ) في المنطقة الخلفية من اللوحة ، حيث تظهر الحقائق الحياتية بكل وضوح ، وذلك لأن ( فالاسكيز ) قد رسم الاسطورة في القسم الخلفي على اساس ان المشهد يمثل صراع ( أراشنا ) مع ( أثينا ) ، بينما يمثل القسم الامامي منها أراشنا وهي تعمل في الغزل بحيوية .

وهكذا نكتشف في اعمال ( فيلاسكيز ) حقائق كثيرة فنية وفكرية ، ويتوصل الى رسم انساني لأبعد الحدود فيه المضمون كما فيه الصياغة الملونة المتطورة في لوحة ( الأميرة مرجريتا ) والتي تذكرنا بالانطباعية .

لكنه كان صادقا فيما قدمه لنا من حقائق ، ولأنه كان صادقا موضوعيا ، استطاع ان يتوصل الى حقائق كثيرة عن الحياة المعاصرة له ، استطاع ان يكون الشاهد الحق لعصره ، ليكون فنان المستقبل ، حيث تتضمن كل لوحة من لوحاته بعض الخصائص التي يمكن اعتبارها تجديدا للفن وفتحا لطريق جديدة ، فيها الرؤية القادرة على أن تستلهم .

# سوزان فالادون

## من موديل ... إلى فنانة كبيرة

بقلم : ايف بونوا
ترجمة : رينا ترجمان

اكتشف طالب في قسم التصوير في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في ( باريس ) ، وهو فتى في العشرين من العمر ، يائس من تعلم أي شيء ،أكتشف قاعات العرض الفنية في باريس ، وقد دفعه الى هذا الاكتشاف ... اعلان عن معرض نظم في احد ايام عام ( ١٩٣٢ ) ، قدم له واشرف عليه وزير معروف ( ادوار هريو ) ، وذلك في قاعة ( القصر الصغير ) ، حيث تم افتتاح معرض شامل لاعمال الفنانة ( سوزان فلادون )

البداية كانت قاتمة : ابيض واسود ، رسوم وقطع حفر ، تلقي الشاب عندها صدمة ، هذا الشاب الذي كان يرتبك منذ اشهر امام نماذج اكاديمية بائسة يطلب منه رسمها ، وجد نفسه امام تحليل جسم انساني شوشه واذهله ، وامام كتابات زادته تشوشا .

لقد اكتسب الالمام بالايقاع والتوازن والتناغم برسمه لنماذج جصية قديمة في الاكاديمية ، لكنه امام النماذج الحية المرسومة ظن نفسه مجبرا على تصحيح عدم التطابق بين الدراسة التشريحية ، ومثالية اليونان النحتية .

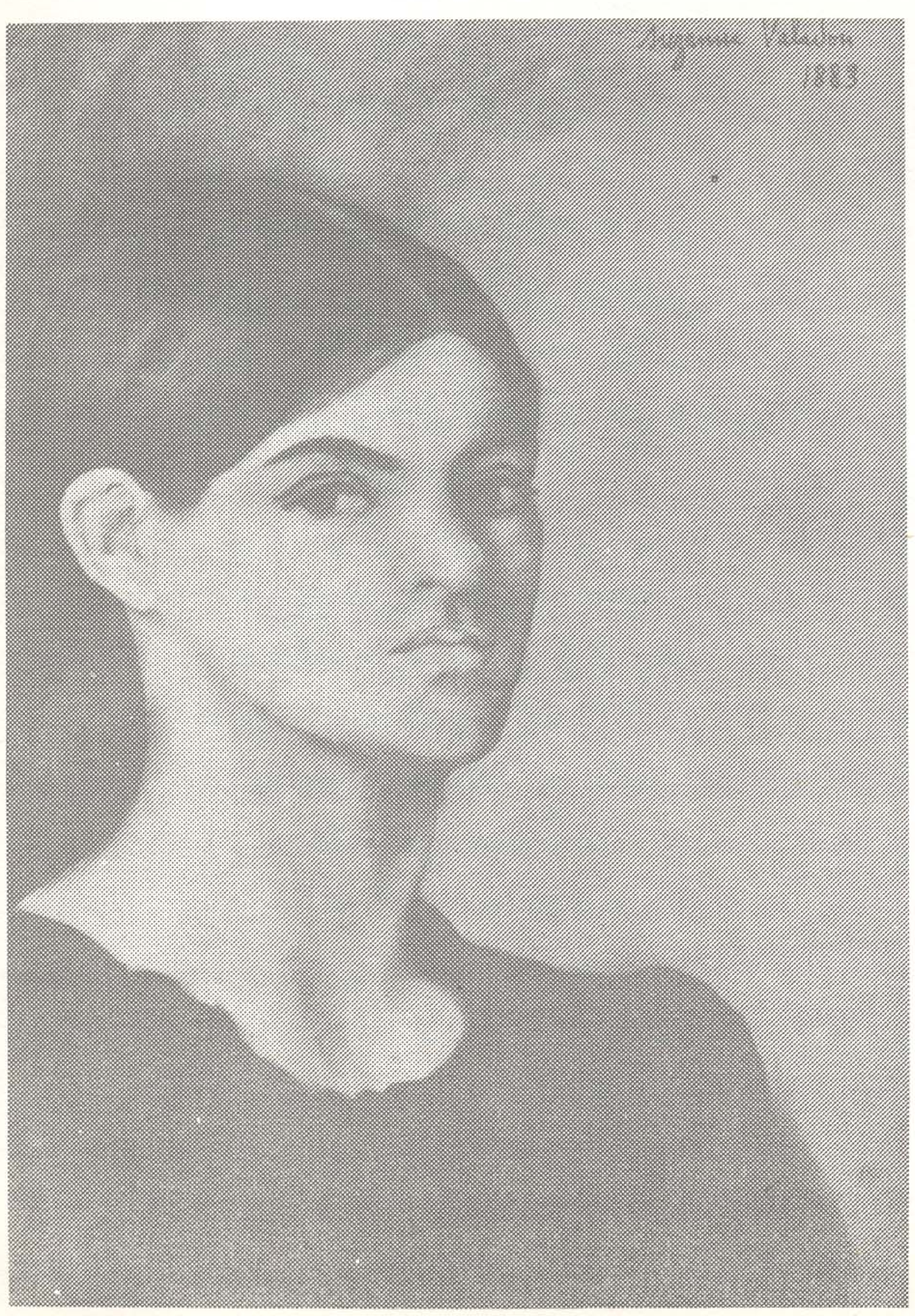
وبالمصادفة اكتشف ان الحفر والرسوم تعني ان الجمال ليس له قواعد ثابتة وان عوامل الفن هي الحساسية والفكر التحليلي والعبقرية الخلاقة وحدها .

وكانت تعليقات الزوار تتوالى امام الفتى المراهق البعض كان منزعجا من حقيقة الاجسام المرسومة ، ورآها بذيئة ، اما البعض الاخر ضاع في الاعتبارات التقنية ، وهناك معجبون تألفوا مع اعمال الفنانة .

**وكان الفنان الشاب يتحول من الاكتشاف الى الحماسة ، وبالاكتشاف بدأ يحب ماكان يشاهده .**

**بدا له ، دون اي قلق ، ان تشويهات كهذه ،وشدة كتلك ، كلها اخطاء ، نتيجة عدم مهارة في الرسم ، وأن في ابراز الجسد النسائي تشريخيا يعطيها دمامة وتقهقرا ورسما كاريكاتيريا ( ساخرا ) .**

صورة شخصية ... سوزان فالادون





الثوب الأزرق ... سوزان فالادون

واثناء زيارة المتابعة الى ( اللوفر ) اعتبر ان لوحة « المستحمة » للفنان ( رامبرانت ) ، لها بطن كبير جدا، وان لوحة « النعم الثلاث » للفنان ( روبنز ) يحمل لنا جسدا ليس مشهيا ، وان راقصات (ديغا) غالبا ماتشبه الضفادع ... ومع ذلك ... تحمل وقبل تدريجيا قوة نفاذ رؤية « سوزان فالادون » ، ليقرها فيما بعد، فهذه هي اللوحات ، تصفق في القاعة الثانية ، والوان في البدء ، لوحات عارية ، مناظر طبيعية ، صور ... طبيعية صامتة ، وحتى الحيوانات تهتز نتيجة للالوان المستخدمة ، تألق سحري ، في طلاءات خزفية وزجاجيات ، ولوحة عن ( ١٤ ) تموز .... ان هذه اللوحة تملك وحدتها واسلوبها الخاص .

ان اعمال ( سوزان فالادون ) لاتكشف عن اي انقطاع في تطورها الفني ، فاخلاصها لايمكن ان يوضع موضع شك ، ويجد تفسيره في حب يحترم الطبيعة ، فقد كتبت ( سوزان فالادون ) كلمات قاطعة كحد الة الحفر الذي تحفر بها :

**ـ « للطبيعة سلطان كامل علي ، تسحرني الاشجار والسماء والماء والكائنات بشفق وبعمق ، فالاشكال والالوان والحركات تجعلني ارسم ، محاولة بحب ، اعطاء ماحب كثيرا » .**

**ـ « لقد حملتني الطبيعة ، القدرة على التحكم بالحقيقة ، واعطتني المتانة التي ساعدتني على تقديم تكوينات قوية اوجدتها انا ، لكنها بقيت اسيرةالانفعالات الحياة » .**

**هذا الانقياد اللين للطبيعة ، جعلها تصل الى درجة الارتباط المادي بها ، ولهذا كانت تصرح بأنها لاتستطيع رسم آنية واحدة من الذاكرة .**

**واذا استعرضنا اعمال ( سوزان فالادون ) من لوحات ، واعمال باستيل ، ورسوم واعمال حفر لرأينا القسم الاكبر من حياة الفنانة تتتابع امام اعيننا ، سلسله من الاعمال :**

... سيبدأ هذا الشريط عام ( ١٨٨٣ ) برسم شخصي من الباستيل نفذ وهي في سن الخامسة او السادسة عشرة من عمرها ، وينتهي عام ( ١٩٣٧ ) بصورة حفيدتها .

وفي استعراضنا لحياة « سوزان » سوف نكتشف في لوحة جدارية رسمها الفنان « بوي دوشافان »اسمها « الغابة المقدسة » ، وجه فتاة في الخامسة عشرة او السادسة عشرة ، اكثر من ست مرات ، وليس وجهها الذي يظهر في اللوحة ، وجه مراهقة ، بل وجه الفتاة الشابة ، والفتية .

**وذلك لان (سوزان فالادون) قبل ان تصبح رسامة كانت تلميذة وبائعة قبعات ، وخادمة اطفال ، وعاملة مقهى ، وبائعة متجولة ، واخيرا عملت موديلا .**

**وهذه المهنة الاخيرة على صلة كبيرة بحي (مونمارتر) الذي عاشت فيه ، وماتت ايضا .**

**هناك في هذا الحي ، عاشت والدتها في منطقة البياض القديمة ، تنظف بيوت الحي ، وقد جاءت مع امها من القرية ، حيث ولدت في ٢٤ ايلول ( ١٨٦٨ ) .**

**قيل عن الاب الغائب انه ( مجهول ) ، وكانت الام ماما مادلين ، في الثالثة والثلاثين من عمرها ، وكانت** [ماري كليمانتان فالادون] والتي ستوقع باسم [سوزان] ويلقبها الفنانون [ ماريا ] ، أو [ ماريا المرعبة ] كما كان يسميها [ ديغا ] ، وكانت جارة للفنان [ تولوز لوتريك ]

وسوف تجلس امام القزم العبقري ليرسم لها لوحة تمثل وجهها ، ومن اجل لوحة اخرى باسم «الشاربة» او « فم من خشب » ، ولاعمال اخرى على الارجح » .

ومنذ عام ( ١٨٨٣ ) وحتى ( ١٨٨٥ ) ، سوف تتسكع ( سوزان ) في مراسم الفنانين ( بويه دو شافان ) و ( رينوار ) وتجلس للفنان ( اينار ) التشيكي ، و ( هاولاند ) الامريكي وغيرهم .

هذا التجوال كان عبارة عن سير طويل في الامسيات ولنعد الى مرسم ( شوفان ) الذي كان في منطقة ( نويلي ) . ولنستمع اليها تتحدث :

**ـ « كنا نعود غالبا سيرا على الاقدام عندنهاية اليوم من ( نويلي ) الى ساحه بيغال ، وكان ( شافان ) لايكف عن الكلام طيلة الطريق ، كان ساحرا الى اخر حد ، يتكلم بهدوء وبطء ، وبدون توقف احيانا ، يثرثر حول اشياء واشياء ، وكان فضوليا كامرأة ، وكنت استمع اليه وانا سائرة بالقرب منه ، دون ان انطق بكلمة ، فضلا عن انني لم اكن اعرف ماذا اقول ، كان يوتر علي كثيرا ، وماكنت لاجرؤ على البوح ، بأنني احاول ان أتعلم الرسم ، ان الفتاة التي كنت في التاسعة من عمري ـ املأ بالرسوم كل الاوراق التي كانت تقع تحت يدي ، الشيء الذي أحزن امي كثيرا » ....**

**حين نقرا هذه السطور ، نتذكر احلام فنان الطاحونة الحمراء ، ونتذكر التسكع الجماعي الذي تحدث عنه ( جول رومان ) في كتابه عن « الرجال ذوي الارادة القوية » :**

**« اننا نحب السير على خطى ( بوي دي شافان ) و ( ماريا الليموزيية ) في ذلك الطريق ، تحت الفوانيس الليلية . »**

ومنذ ذلك الحين ، قبلت في النادي الصاخب ، الذي يجمع بانتظام عددا من الرسامين ومتذوقي الفن ، وتسيطر الاحاديث العنيفة ، ضمن جدرانه الاربعة .

وكانت تستمع مؤيدة او مستاءة عندما جاء يوم الاحد ، شخص مجهول : بوجه مأساوي ، جاء يسأل مجمع العلماء عن رأيهم في اللوحات الملونة ، كان الاستقبال باردا ، وبدون اي تعليق ، ورحل المجهول متصلب من خيبة الامل ، وكان ( لفالا دون ) ، ان تعلق على موقفهم قائلة :

**ـ جماعة ابقار ؟ !**

كان ( فان غوغ ) .. هو الذي جاء الى الفنانين ؟

عام ( ١٨٨٣ ) يجعلنا ندخل في حياة الفنانة العائلية ، خطت لنا هذه الشابة ، صورة جانيبية لامها ، تكاد تكون صورة هزلية ، هي خليط غريب من احمر دموي ومن سيماء رصاصية ، لقد جعلت هذه « الماما مادلين » ، تعرف على انها امها بالتبني ، كي تخفي بؤس حالتها الاجتماعية ، بين اصدقائها الرسامين ، أرستقراطي المولد ، او الادعاء .

وفي نفس الوقت كانت تحاول الانتقال من الرسم الى التلوين ، ضاربة الورق بضربات ملحة من الباستيل كي تظهر قاسية ... ارادية دون شفقة .

ومن مقارنة ( سوزان ) التي رسمتها لنفسها مع الوجه اللطيف الذي حفره ( رينوار ) لها في نفس العام تحت عنوان رقصة في الريف والتي تستخدم لدراسة لوحات الرقص ، في المدينة وفي الريف عام ١٨٨٦ ، وايضا لتقدم موديلا ، لموضوع قديم روماني ، عام ( ١٨٨٧ ) ، سوف نكتشف **ان الفنانة سوف تبتعد عن كل التزام بالرقة والجمال ولسوف تتجه الى التعبير عن الحقيقة الواقعية المرئية .**

في صبيحة عيد الميلاد عام ( ١٨٨٣ ) ، سوف ترزق بطفل اسمه ( موريس فالادون ) ، والاب الذي قالت عنه بأنه مجهول ، لن يعرف الا بعد ثمانية سنوات ، انه ( اوتر يللو دي مولان ) .

اما موريس الصغير فلن يصبح موديلا لامه الا وهو في الثانية من عمره .

**ان هذه الخطوط الحمراء اللينة التي ترسم بها ابنها تعكس حبها لهذا الطفل ، الذي شغفت برسمه بحنان وحب كبيرين ، وفي الحالات اليومية عبر مآس وجودها كمدمنة مبكرة ، وكفنانة نابغة ، كرسامة ذات قيمة عالمية ، وقلدت لوحاتها ، وجعل ذلك منها فنانة اسطورية ، ولكنها هدات فيما بعد ، واخيرا ، في رفاهية برجوازية وورع طفولي ... هي بواكير موت مبكر سببه الاستنزاف .**

وحتى لو توصل الخبراء يوما الى اثبات ان المخطوطة مزورة فان الولاء الذي كتبه ( موريس اوترللو ) لامه في ( ٢٥ ) كانون الثاني ( ١٩٤٢ ) ، يعطينا اصدق اعتراف لابن بجميل امه ، اكدته قصائد سابقة ساذجة ...

**ـ « هذه المرأة الرائعة التي كانت امي ... بدت لي مخلوقة من النخبة » .**

**ـ « كانت تدلني بقلبها الكبير العذب الجميل ، وتأمن لي السعادة في كل الظروف ... حتى بعد نهايتها » .**

**سلسلة هامة من لوحات الحفر ، تظهر لنا ( موريس ) في التاسعة من عمره ، عار يلعب بالحوض بقدمه ، تم منهيا زينته تحت اشراف جدته ، وذاهبا الى المدرسة متقلدا محفظته ، ويده بيد ( كاترين ) ، وفي السابعة عشرة من عمره يبدو ملتحيا ، قريبا من ابيه ، ذاعين متفحصة ، ويد متاهبة للرسم ، وخلفه جدته ، حيث وضع الكلب على ركبتيها رجله .**

**وبعد سنين يبدو اجمل مما كان ، مخفيا راسه المفكر ، بالثري الذي ارضعه ، في جمع عائلي ، يذكرنا تركيبه ورزانته بلوحات عصر النهضة العائلية .**

في عام ( ١٩١٩ ) أصبح لاوترللو عشيقة سوداء ، خلاسية رائعة الجمال ، أحبها ( غوغان ) ورسمتها ( فالادون ) دون أن تستطيع الافلات من تاثير أستاذ تاهيتي ، الذي يبدو لا مباشرا .

وصورة هذا العاشق ، وهو يرسم ، عولج هذا الموضوع ، عدة مرات ، عام ( ١٩٢١ ) بتعبيرية اقل ، وتقليدية ظاهرة ، تدعو للرثاء على هذا المتشرد المصطدم ، بمجده الفني ... وبنقصه الجسدي .

**في غضون ذلك ، والذي حدث في العائلة ؟!**

**كامرأة حرة لا تدين بشيء الا لنفسها ، كان لسوزان فالادون الكثير من الحب البريء ، ومن العشاق الذين لا تدري ان كانت تلائمهم ، على الاقل صنعت صورة لهم كمخرج لها من الرفض ... أو من التملك .**

وكان من بين هؤلاء العشاق المختارين والسعداء شاب موسيقي مثير للاعجاب جسديا وفكريا ، يجهل أنه كان يكتب ما جعله « أب الموسيقى الحديثة » ، بمؤلف الفالس ، ومقطوعات وبالية ( باراد ) التي عمل ديكوراتها الفنان الكبير ( بيكاسو ) وقدمتها فرقة البالية الروسية بقيادة ( دياجليف ) .

في هذه المرحلة رسمت احدى روائعها الفنية وهي لوحة « الجدة والطفلة روزالي الصغيرة » ...

وهي الفتاة نفسها التي تحدث عنها النحات ( بارتولومية ) الى صديقه ( هيللو ) قائلا :

**– « امرأة فقيرة تحمل بيدها رزمة من الرسوم الفنية التي رسمتها وهذه المرأة الفقيرة والمعدمة اصبحت فيما بعد تملك بيتا وعائلة ، وفنانة كبيرة ..**

**ومن جهة اخرى لم تكن حياة ( فالادون ) سعيدة ، وكيف لها ان تكون ، لقد ولدت من أب ( مجهول ) ، واصبحت ( أما ) وهي فتاة صغيرة ، لكنها استطاعت ان تكون في حياتها الخاصة مثال الالتزام ، بل قاسية على نفسها أكثر من اللازم حتى تستطيع ان تثبت امكاناتها الفنية ، وتتحول من مجرد موديل الى فنانة هامة ... من مجرد فتاة عشيقة لعدد كبير من الفنانين ، الى شخصية فنية هامة لها وجودها القوي ضمن حركة الفن المعاصر .**

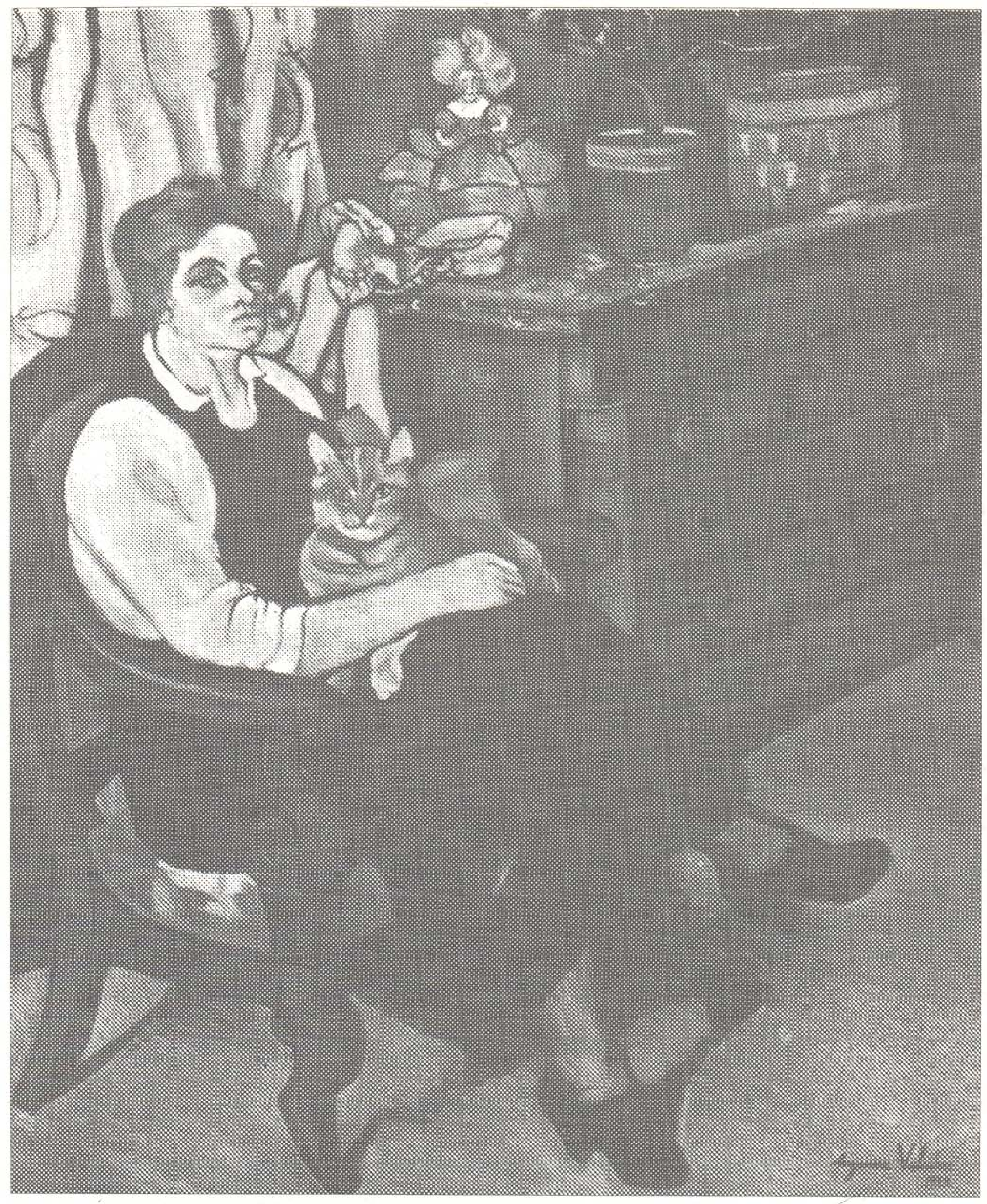
**صحيح أن الحياة لم تدللها ، وبقيت المناضلة دون توقف ، مهما حدث لها ، بل انها استطاعت أن تأخذ بثأرها من الحظ العاثر ، مبددة الكميات الوافرة من الاقوال التي تحملها اليها بعض الظروف ، ولم يبق منها الا اعمال وكتاباتها وعلاقاتها مع الاهل ،وارتباطاتها تبقى غامضة من جهة العاطفة والسيرة الذاتية .**

ولم تتزوج ( فالادون ) الا عام ( ١٩١٤ ) بعد طلاقها من ( موريس ) ، ذلك لان الحرب فرضت عليها تلك الحيطة الشرعية ، ووجدت في زواجها ذاك رفيق مرسم ، ومنظم للاعمال ، ومدير فني .. سند كامل .

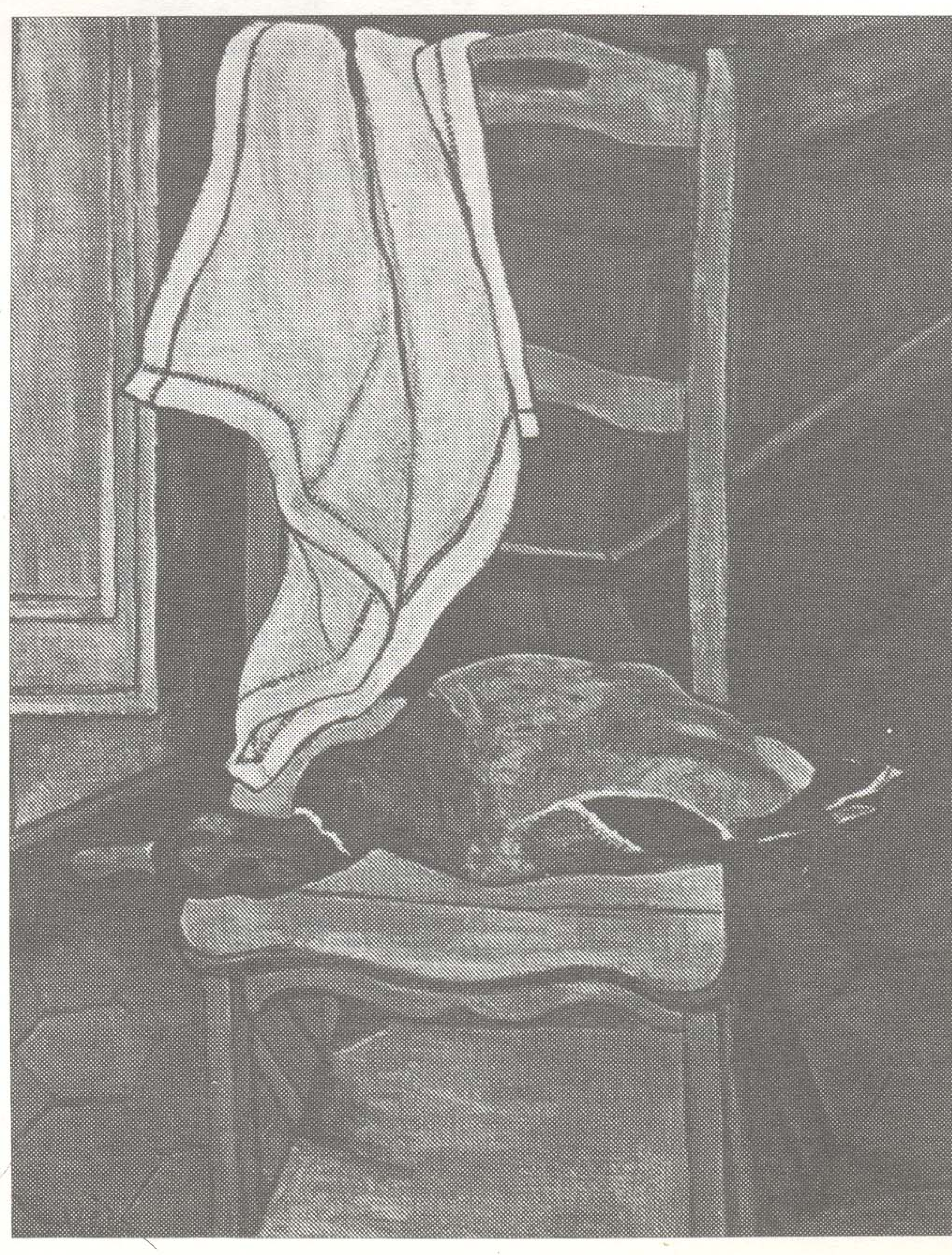
وتبرز ( مادلين ) في عدة لوحات ، بارزة التقاطيع ممتلئة بالتجاعيد ، شائبة ، منحنية الظهر ، تعزف الارغن الى جانب ( سوزان ) و ( موريس ) و ( أندريه ) .

★ ★ ★

ولو باشرنا بدراسة حياة ( سوزان ) بعيدا عن أعمالها ، لا ستحال علينا أن نفضل النماذج العائلية



السيدة والقطة ... سوزان فالادون



طبيعة صامته ... سوزان فالادون

التي قدمتها عن المخلوقات التي تشغلها ، الاثاث ، الاغراض ، المناظر التي تحيط بها، الورود التي قطفتها، الحيوانات من كلاب وقطط التي تعاقبت عليها ، النساء العاريات اللواتي اتخذن اوضاعهن الغريبة .

**لقد تكلمنا قليلا عن اللوحات العارية ، ففيما عدا ربة المنزل والجدة والسيدات ، كان كل الناس هنا في ( مونمارتر ) وهناك في الريف يتعرون لاسعاد ربة المنزل التي كانت تترك لك راحتك فهي اقل اهتماما بالقيمة الجمالية أو الاناقة العصرية ، من اهتمامها ببنات حواء ساكنات الضواحي أو القرويات .**

**وفي جميع الاحوال ، ورغم التأكيدات المكتوبة من قبل النقاد البارزين ، نحن لا ننكر مطلقا أن نماذج ( فالادون ) من النماذج السوقية والحقيرة والبائسة .**

**هذه الفنانة لا ننسى انها من الشعب ، عزفت الجمال في محيطها ، الذي لم تنكره حتى في أوقات ازدهار حياتها المتفرقة ، فقد مجدته ، وعظمته وفرضته على الناس .**

لنقف بعض الوقت أمام لوحتين كبيرتين رسمتهما عن الاستحمام ، عام ( ١٩٢٣ ) .

يوجد هنا في اللوحة [ كوربية ] في لوحته [ الاستحمام ] وكذلك [سيزان] ، في لوحته [ المستحمة على صخرة ] .

ونعرف اسماء موديلات كثيرة ، بعضهم يمارس العمل بانتظام والبعض الآخر من الصديقات ، لكن معظم الموديلات اللواتي استخدمتهن كن خادمات ومرضعات مثل ( رنوار ) فهن من الاسرة ، وعلى غرار نساء ( ديغا ) فهن يتزين بحرية ويرتبن شعورهن بحرية تامة ، انهن خادمات يحملن كل ارهاق عملهن اليومي ..

**وانها لانسانية عظيمة ، قاسية ، وثقيلة ، تنفذ بعمق ومقدمة في وضوح ، وضد الشرعية الفنية .**

**- (( أن نعطي ... أن نحب ... أن نرسم )) .**

**ان تاريخ التصوير الفني في ( باريس ) في القرن التاسع عشر ، لم يكن في وسط العاصمة ومركزها الرئيسي ، بل على تلين يحيطان بالمركز ، ( مونت مارتر ) و ( مونت بارناس ) ، ولا يوجد هناك بالتأكيد سبب لاختيار هذين المكانين للفن ، بل كانت الدوافع مادية بحته .**

**لنتذكر أن هذه الاحياء لم تكن قبل ( ١٦٠ ) عاما الا قرى صغيرة هاربة من الادارة البلدية في باريس ومتطلبات البناء ، ولم تفتح الحواجز الشهيرة لتضم الى باريس الا عام ( ١٨٦٠ ) من قبل (نابوليون الثالث) في نفس الوقت الذي ضم فيه ( دوفيه سافوا ) و ( كونتية ينس ) .**

**كان جبل ( مونت مارتر ) مخضرا بالكروم ، ومنارة بطواحين الهواء ، التي لم يحل محلها الا طاحونة ( الفانيت ) التي خلدها ( رونوار ) ، ولم تكن قرية بكاملها ، بل كانت تجاورها بيوت قديمة مع حانات فردية ، لابدال سائقي العربات ، وأراحة الخيول ، فنادق سيئة السمعة ، وكما يقال : حانات أشرار .**

★ ★ ★

**هناك ، وجد الشعراء والرسامون الفقراء ، البيوت الرخيصة للسكن والاقامة ، بأجور متواضعة ، والطعام الرخيص الثمن ، والمجاني ... مقابل لوحات وقصائد احيانا ، حرية أكبر في المعاشرة واللباس ، والتصرف ، بالاضافة الى هواء نقي ، وضوء ، والاتصال المباشر مع الطبيعة التي مازالت غزيرة ، تتألف حيواناتها مع أحصنة الحراثة ، والابقار ، والحمير الصغيرة ، والكلاب والقطط والعصافير الدورية .**

**وفي الاسفل كانت الشوارع الخارجية والطرق الصغيرة مضاءة ، لاماكن اللذة ... مراقص أوحانات غناء ... من الطاحونة الحمراء الى الالزية مونت مارتر مرورا بالرامو والقط الاسود .**

**الساحة كانت تحمل اسم ( بيغال ) النحات الذي صمم قبر المارشال ( ساكس ) .**

**ويتجمع الرجال والنساء من كل الاعمال والجنسيات حول النبع ، متخاصمين ، في سوق حقيقي للاجسام ، من أجل الرسامين والنحاتين .**

**وكانت أكاديمية ( كورمون ) بمثابة ملجأ أمين دافيء لهؤلاء الذين لا يملكون مرسما خاصا ، أو القليل من المال ليدفعوا لموديل فردي .**

**الفرنسيون كانوا فله ... ( تولوزلوتريك ) جاء من ( البي ) و ( رونوار ) كفالادون من ( ليموج ) ونرى بعد ذلك - الهولنديين مثل ( فان غوغ ) و ( فان دونغن ) والاسبانيين امثال ( بيكاسو ) ، والايطاليين امثال ( موديلياني ) من بين بقية المهاجرين .**

**ان مشردي الفن هؤلاء ، قد اقتنعوا بأن يجاوروا سائقي العربات ، والفتيات ، ورفاق الواجب ، الذين بدأوا يمرون بالمنطقة ليزوروا كنيسة ( القلب المقدس ) التي وضع حجر أساسها عام ( ١٨٧٥ ) ، وكان على الناس الانتظار حتى عام ( ١٩١٤ ) ليرو قبابها العالية تعلو على كنيسة ( القديس بطرس ) الصغير .**

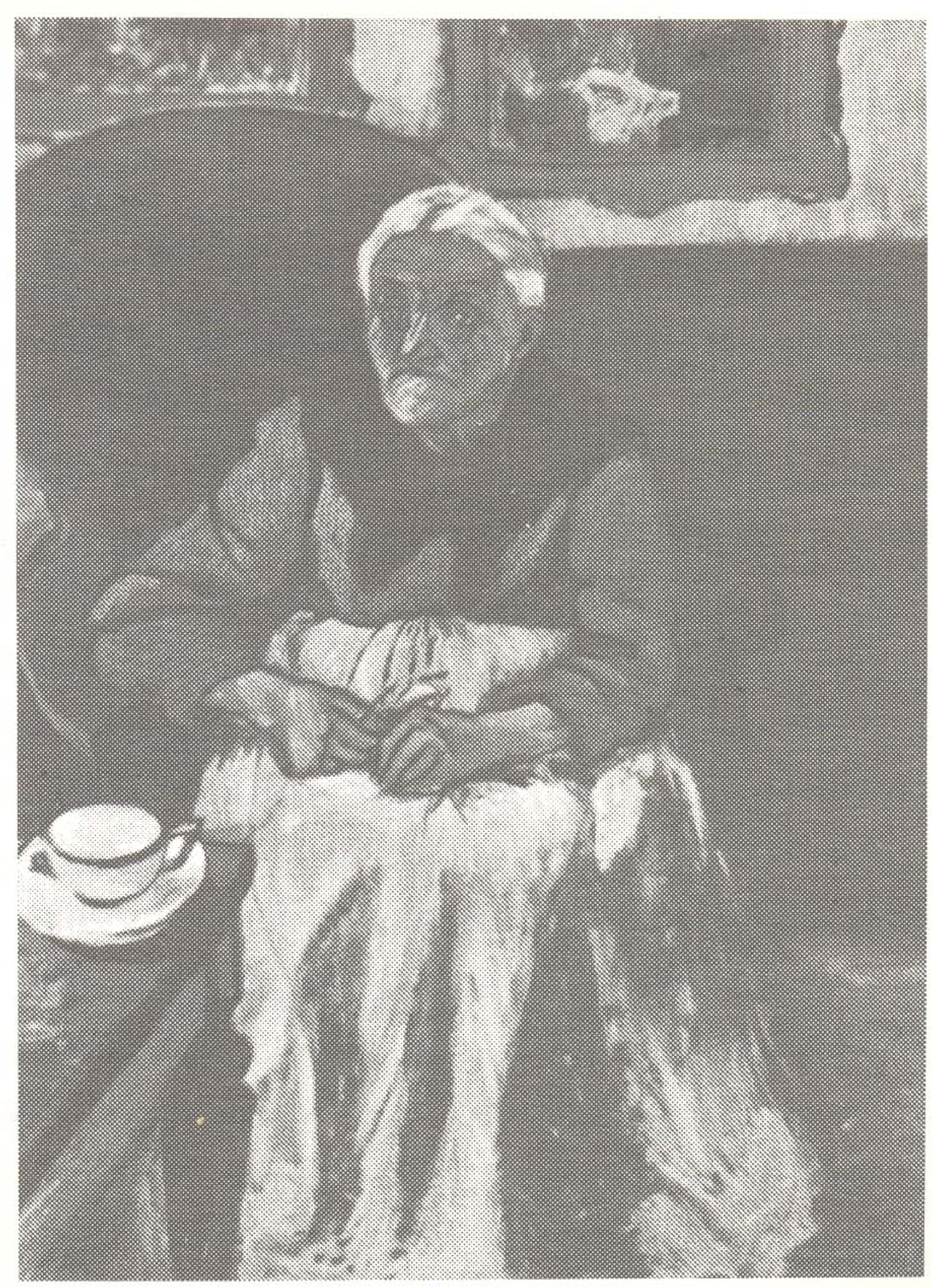
**وسيحتفظ هذا الجو بسحره للذين يحبون أن يغمرهم .**

★ ★ ★

وستترك ( سوزان ) هذا الجو لتزوج وتقيم بعيدا

فترة طويلة ، وتعود بعد عشر سنوات لترسم فيه . مع ابنها ، جنبا الى جنب مع ( أوتريللو ) .
ولتشتري بيتا قريبا من هذا المكان ، ومن ثم لتشتري قصرا ذا أبراج القرون الوسطى ، حيث أمضى ( اوترللو ) نقاهة ، كجريح حرب عام ( ١٩١٧ ) .
هذه الاجازات ، والتنقلات المتتالية التي مرت بها ( سوزان ) تحولت الى لوحات ترصد تنقلاتها ،ولوحات بيتية تقدم لنا تطور حياتها ، لقد أصبحت اعمالها مضيئة ومصقولة ، تملأها الوجوه ، واللوحات العارية، والفواكه المقطوفة حديثا ، وباقات الزهور الجديدة ، وتمتلأ بالفخاريات المأخوذة من القرى المحيطة المحلية .
تجوب القطط والكلاب جميع المنازل ، ولها الحق هي أيضا بصورة تكتب اسماءها عليها ، « قطتي الفخورة في الخامسة من العمر » و » رامينوا « و « بييرو » و « لولي » و » قطتي الطروب « « اكي » و « دينيس » و « كرابوابيو الطيب الصغير » و « الميس » ، والبقر ايضا كان يقدم كمواضيع في مناظر طبيعية شاعرية ، أو في اسطبل .
**وهكذا ترسم حياتها يوم بيوم بكثير من العصبية والقوة والاعتناء والانفعال والطموح والكمال ، واضعة فيها حبها للابن وللزوج ... وخدمة البيت ..**
**لقد ورثت عن امها ـ منظفة البياض ـ والخادمة المسكينة ، حب النظافة والتعلق بكل ما هو منظم .**
وقد فاجأها كثيرون ، وهي مبللة اليدين بالصالون وتلبس صدارا واسعا ، لقد كانت شديدة التدقيق حول كل الامور ، وفي كل ما تقوم به رسم وطبخ وكانت تصنع الكعك الشهير ... وكانت تكتب بدقة وحيوية، وهاهي احدى أجوبها على سؤال وجهه اليها المؤرخ الفني ( جرمان بازان ) :
**ـ « التصوير باستخدام السطوح يكون دوما ملونا، وهي الاكثر تبسيطا ، وضخامة دون أن تفقد تدرجها، وتجسيدها ، والمتغيرة ، التي تنفذ كل يوم بقدرة على السيطرة أكبر .**
**ان كلامها المضطرم بالحرارة ، والسريع احيانا ، يحاول أن يقنع ، يغزو ، ومن أجل اعطاء حججها القوية تنفجر فجأة بتعابير وشتائم رسام فاشل ، ومع هذا كانت محترمة دوما ، مهذبة ومؤدبة ، وفي نهاية العام كانت دوما لا تنسى أن تبعث الى أصدقائها الكبار ... أمثال ( دوغا ) و ( لوتريك ) و ( بيرتولوميه ) بأفضل تمنياتها .**
**هذه المرأة الصغيرة ذات العيون الكبيرة ، المتلألأة والمحاطة بنظرات حديدية ، ذات الوضع الحذر ، قد جبلت على التمييز في معاشرتها للفنان السيد ( ديفا )، وللكونت الفنان ( تولوزلوتريك ) ...**
**هذه المرأة الصغيرة ... كانت سيدة بحق .**
**( ايف بونوا )**


طبيعة صامتة ... سوزان ڤالادون


عجوز ... سوزان ڤالادون

# تقنية التصوير الزيتي «١»

الياس زيات

(١) الحت علينا رسائل كثيرة لنشر دراسات حول تقنيات التصوير الزيتي والنحت والحفر ، وكنا بانتظار دراسة جيدة حتى قدم لنا الفنان ( الياس زيات ) هذه الدراسة التي هي أحد فصول كتابه عن تقنية التصوير الزيتي الذي يعده للنشر الان كمرجع هام للموضوع .

ان التصاوير التي نقشها ولونها الانسان في فترة ما قبل التاريخ ، كانت مرتبطة بالسحر والاسطورة ، وبحياة الصيد التي يحياها ، لهذا فتقنية فن التصوير، تبدأ من محاولات الانسان الاول ، زخرفة جدران مغارته ، فقد صور على جدران الكهف مشاهد الصيد ومختلف انواع الحيوانات التي عرفها ، ومن أشهر الكهوف المكتشفة « لاسكو » في فرنسا ، وتعد رسومها لفن انسان ما قبل التاريخ في الفترة مابين ٢٠,٠٠٠ و ١٥,٠٠٠ سنة قبل الميلاد . وتنم الرسوم عن دقة ورقة في الخط ، وحساسية في اللون ، فريدين من نوعهما ، وان صمود هذه الرسوم تجاه كل العوامل لما يدعو الى التوقف قليلا لدراسة المواد التي استعملت في تنفيذها .

كان الرسم على الغالب محفورا على الصخر ، اما الالوان فكانت عبارة عن اتربة طبيعية غنية بأوكسيد الحديد ، تعجن بالماء فتصبح كالطين ، وربما كانت تغلى على النار ... ثم تمدد بالماء أثناء التصوير .

وتتدرج الوان هذا الطين بين الاصفر الترابي ، والاحمر الترابي ، ثم البني ... الى جانب تلك الالوان ، استعمل الانسان في تلك الفترة ، اصبغة مستخرجة من الغلي من النبات ، واستعمل الحوار كلون ابيض .

ولدى الدراسة المعمقة ، تبين ان بعض الالوان قد استعمل في تثبيتها ، مواد شحمية او نخاع العظم، وربما كان البول هو السائل الذي كانت تمدد به تلك الالوان ، وهو يحوي على مادة الالبومين المثبتة .

وفي القطر العربي السوري وجدت في موقع [ المريبط ] من الالف التاسع قبل الميلاد ، وموقع [ بقرص ] من الالف السابع قبل الميلاد ، أثار تدل على استعمال التلوين على الجدران في المساكن في حوض الفرات .



كان الرسم على الجدران بالاتربة الطبيعية في عصور ما قبل التاريخ (العصر الحجري القديم)

## العصور القديمة

ان النماذج الباقية من التصوير في العالم القديم قليلة نسبيا ، وكذلك النصوص القديمة التي تكلمت عن التقنية ، في تلك الفترة ، ثم ان هناك صعوبة في تحليل عينات من النماذج لمعرفة المواد التي كانت تستعمل لان المواد تتحول مع الزمن ، فلا تعود الى حالها الاصلي ، كل ذلك يشكل صعوبة كبير في دراسة تقنية فن التصوير في العصور التاريخية القديمة .

لقد تناول الرسم والتصوير آنذاك ، وبشكل خاص زخرفة جدران المنازل والقصور وأماكن العبادة. والمرافق وهذا ما نسميه عموما بالتصوير الجداري ، هذا التصوير الذي شاع في الأزمان العابرة ، كان يتم على طينة كلسية ( جص أو حوار ) تغطي جدارا حجريا أو ترابيا حسب المناطق المختلفة والمواد المتوفرة فيها ، وهكذا التصوير كان يتم بمساحات لونية محاطة بخط غامق ... ويسبقه رسم يخطط على الطينة بالحفر أو بلون خفيف ثم يؤكد عليه بلون غامق .

وفي بلادنا نماذج تعود في قدمها الى فجر التاريخ : فمنذ الالف الرابع قبل الميلاد ، وجد في تليلات الغسول في وادي الاردن بقايا تصوير جداري ملون مؤلف من زخارف هندسية ، واشكال انسانية وحيوانية .

وتركت لنا حضارات مابين النهرين نماذج عديدة، فقد وجد في تل ( العقير ) في العراق معبد مزين برسوم جدارية في الالف الرابع قبل الميلاد ، في مدينة (ماري) تل الحريري في سورية ، ووجدت تصاوير جدارية كانت تزين جدران القصر الملكي ، في الالف الثاني قبل الميلاد ، وكانت المشاهد منفده فوق بعضها على طول الجدار ، وهي تتألف من زخارف نباتية ومحاربين وحيوانات مجنحة ونخيل ، وكلها مرسومة بخطوط مبسطة ماهرة ، ونسب تشريحية صادقة ، ودون حساب للمنظور ومن أجمل المكتشفات قطعة في متحف حلب تمثل رجلا يقود ثورا .

**وانتشر التصوير الجداري في القصور الاشورية ، في الالف الاول قبل الميلاد ، وتميز بألوان مسطحة** وصريحة فيها الابيض ( حوار ) والازرق ( زجاج **مطحون ) والاحمر الترابي والاهره ( أتربة طبيعيه**

غنية بأوكسيد الحديد ) والاسود ( فحم او اسفلت )، مثال ذلك ماوجد في حفريات تل بارسيب ( تل أحمر) وبعضها يمثل مشاهد صيد بديعة ، عبر منها المصور عن براعتهفي قنص حركات الانسان والحيوان ، موجودة في المتحف البريطاني .

وفي تدمر أيضا كذلك ، ومنذ القرن الاول قبل الميلاد ، وحتى القرن الثالث ، زينت المدافن بالتصوير الجداري بالاسلوب التدمري المعروف ، شأنه في ذلك شأن « النحت » ، وكانت الزخارف تمثل أكاليل ورد تحيط بصورة أشخاص ، ورسوم نباتية بألوان حية كالكرمة ، والزيتون والنخيل ، ومشاهد اسطورية أحيانا ، وكأن الغاية كانت اضفاء جو من البهجة ، لراحة الموتى في تلك الاماكن .

وقرب صيدا وجدت مدافن من القرن الاول قبل الميلاد فيها رسوم جدارية فينيقة ، موضوعاتها تشبه ماذكرناه في المدافن التدمرية .

اما في صالحيـة الفرات ( دورا اوربوس ) على الفرات الاوسط فقد ساعد جفاف المناخ هناك على حفظ التصاوير الجدارية ، اذ أن الباقي منها ذو أهمية كبيرة بالنسبة لتاريخ التصوير ، وهي ثلاثة نماذج ، الاقدم منها ، وجد في معبد تدمري ، من القرن الثاني الميلادي ( موجود في متحف دمشق ) ، ويليه من القرن الثالث الميلادي ، ماوجد في كنيسة مسيحية ( حاليا في متحف جامعة ييل ـ أمريكا ) ثم ماوجد في كنيس يهودي ( موجود في متحف دمشق ) ، ويظهر تأثير الفن التدمري في تلك الاثار .

وفي مصر ، فمنذ الالف الرابع قبل الميلاد أي منذ عهد السلالات الاولى كانت المدافن والقصور تزين بالتصوير الجداري الى جانب النحت البارز الملون ، بالاضافة الى الالوان الترابية ، توصل قدماء المصريين الى استنباط ألوان خضراء من معدن النحاس ، وكانوا يمزجون ألوانهم بالاصماغ النباتية ، ويضمونها على الجدار المحضر بالجص ، وقد ساعد جفاف المناخ في ( تل العمارنة ) وفي ( وادي الملوك ) وحيثما وجـدت جداريات ، على حفظها الى يومنا هذا بكل رونقها .

كان ذلك ، لمحة عما تركته بعض حضارات الوطن العربي القديمة .

وأما حضارات حوض البحر الابيض المتوسط الغربي فقد تركت لنا نماذجهامة من التصوير الجداري، مثل جداريات جزيرة كريت ، من القرن السادسقبل الميلاد والتصوير الجداري الاغريقي ، في اليونانالقديمة منذ القرن الثامن قبل الميلاد ، علما بأن قدماء اليونان قد استعملوا تقنية لا تزال محيِّرة. ثم جدارياتالعصر الأتروسكي منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد والفن الروماني في بومبي ، في القرن الاول قبل الميلاد ، وما اشتهر عن جدارياته ، أنها مصورة بالشمع بتقنية معقدة وجميلة جدا .

ومن الجدير بالذكـر أن الاغريق والرومان قد توصلوا الى تركيب ألوان معدنيـة كالابيض والاحمر والاصفر من الرصاص والاخضر من النحاس ، وقـد ساعد ارتفاع سوية الذوق المترف عندهم على تعـدد الالوان ، وهذا ما أخرج تصاويرهم من حيز المسطحات الى التجسيم ، واظهار الفراغ الهوائي والبعد الثالث.

كانت الريش والاقلام التي استعملت في العصور القديمة من القصب وشعر الحيوانات .

ان تسمية [ التصوير الجداري ] قد تطلق بشكل عام على كل زخرفة للجدران . ولهذا التصوير تقنيات مختلفة ، وقد سارع مصوروا العصور القديمة الى استعمال أربع تقنيات هي :

آ ـ التصوير بالاصماغ أو الغراء مذابة وممددة بالمـاء DISTEMPER

ب ـ التصوير بالبيض ( تامبيرا ) TAMPERA

حـ ـ الفريسك FRESCO

د ـ التصوير بالشمع ENCAUSTIC

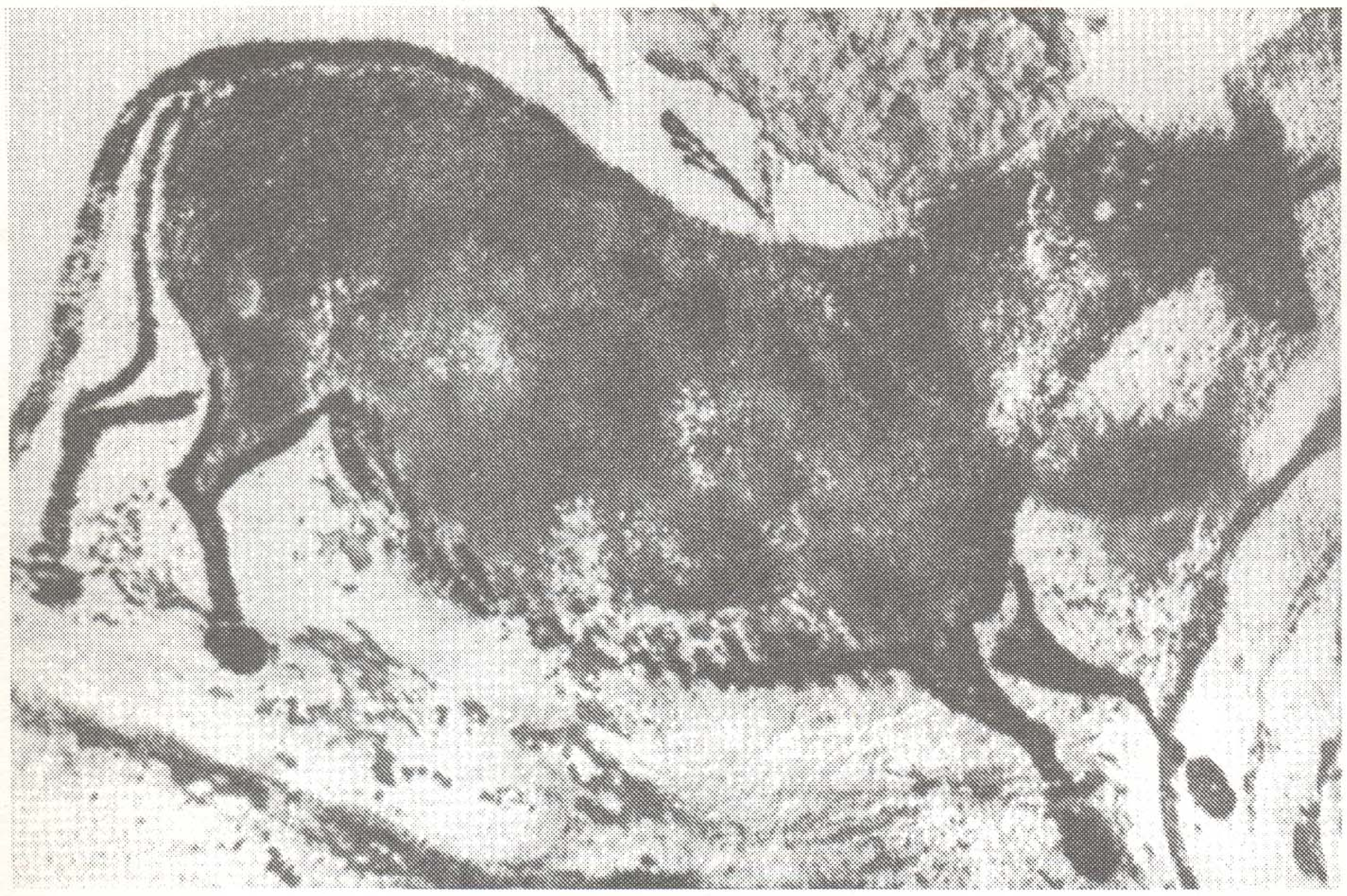
هـ ـ تضاف اليها تقنية خامسة هي الفسيفساء MOSAïQUE

آ ـ التصوير بالأصماغ :

ان الاصماغ النباتيـة موجودة في الطبيعـة على شكلين ، إما أن تخرج من النبات سائلة ، اذا ما جرح النبات كحليب التين مثلا ، أو تكون على شكل أضراس عالقة بجذع النبات كصمغ الاشجار المثمرة ، أما المائعة فيمكن استعمالها مباشرة ، وأمـا الاضراس فيجب تكسيرها ونقعها في الماء حتى تصبح هلامية ، ومن ثم تصفى من خلال قماش أو منخـل وتسخن قليـلا ، ووظيفة هذه الاصماغ أن تعطي قواما هلاميا للاتربة الملونـة اذا ما مزجت بهـا ، حتى يمكن استعمالهـا للتصوير على الجدار المطلي بطبقة الجص ، أو الكلس الممزوج بالتبن ، أو قشـر القنب أو الرمل الناعم ، وهكذا تكون هذه الاصماغ قد لعبت دورا مثبتا للون على الجدار وتزيد من قساوة اللون ومن تماسكه على الجدار مع مرور الزمن ، وقد استعمل الغراء الحيواني من الجلد والعظم عوضا عن الاصماغ النباتية ، كوسيط لاحق ومثبت للون ، واستعمل نوع آخر من محضر من الحليب والكلس وهو ما نسميه ( غراء الكازائين ) ومن صفاته أن لا ينحل بالماء بعد جفافه .

ب ـ التصوير بالبيض :

استعمل البيض كوسيط لاحق ومثبت للون وكان يمدد بالخل والماء ، ووظيفة الخل هي حفظ البيض من التعفن ، وكان يتم التصوير على طينة من النوع



زخرف الانسان القديم جدران مغارته
برسوم تمثل مشاهد الصيد والحيوان

الذي ذكرناه في الفقرة السابقة ، أحيانا كان يضاف الشمع العسلي ، أو الغراء الى البيض .

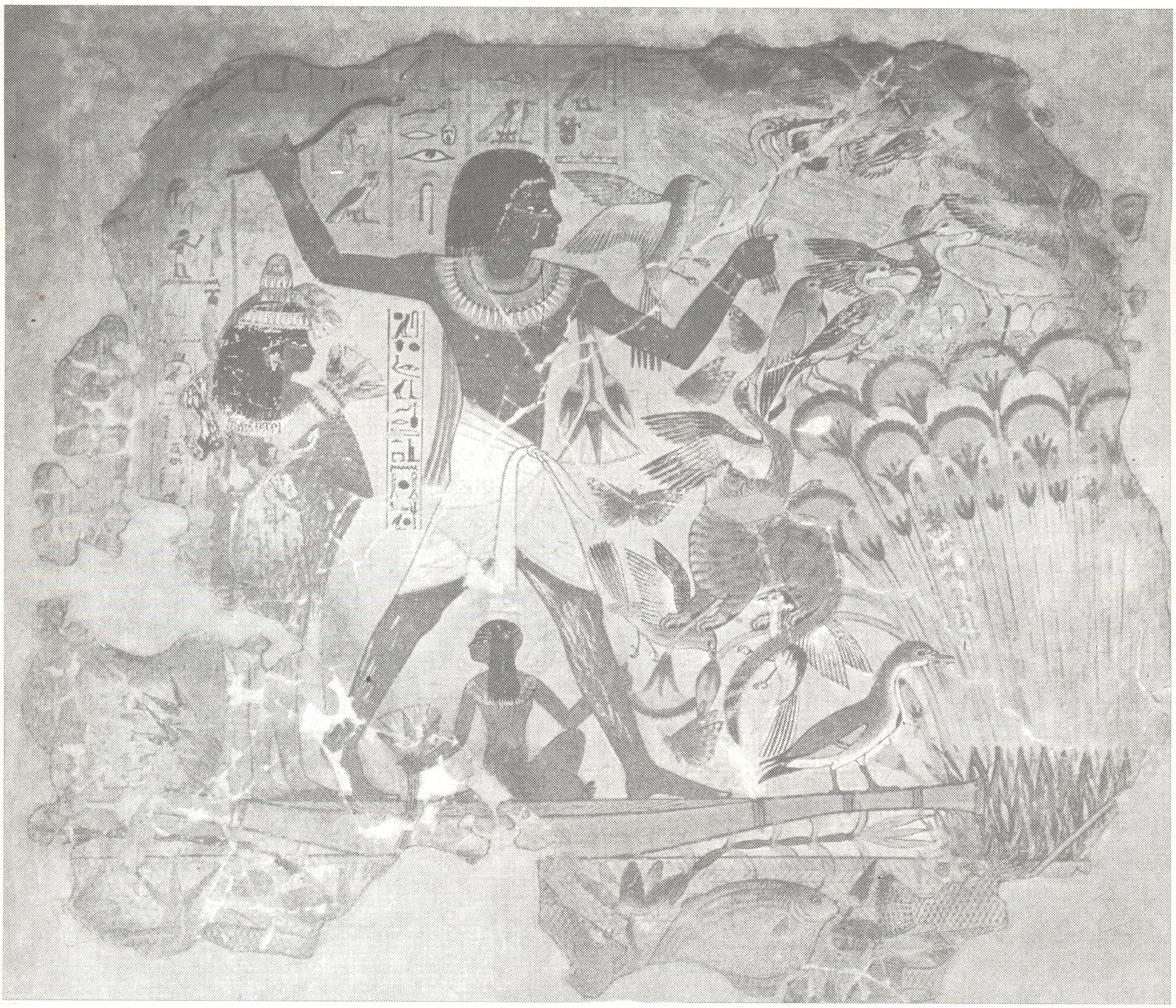
### ح ـ التصوير بالفريسك ( الطينة الرطبة ) :

التصوير بالفريسك هو التصوير على الطينة الرطبة ، ويتم بمساحيق لونية تعجن وتمدد بالماء ، وتوضع على الطينة وهي لما تزل رطبة ، ان ملمس الفريسك الخاص ، وقساوة سطحه بعد الجفاف يعودان الى سلسلة التفاعلات الكيميائية التي تحصل أثناء جفاف الطينة ، وهذه التفاعلات من شأنها أن تربط ذرات الملون بالطينة ربطا محكما ، وذلك لان الطينة الكلسية أثناء جفافها بملامسة الهواء ، الذي يحوي ( غاز الفحم ) تشكل على سطحها طبقة بلورية من فحمات الكلسيوم عند ملامستها للهواء تتفاعل مع الالوان فتثبتها وتحميها .

لقد طغت تسمية ( الفريسك ) على كل ما هو جداري ، بدون حق ، حتى ولو لم يكن على طينة رطبة ، وذلك تجاوزا في النصوص الادبية المتخصصة، ومن جهة ثانية ، نحن لانستطيع عمليا ولا علميا ، أن نجزم حيال أي قطعة فنية جدارية من العصور القديمة ما اذا كانت على طينة رطبة او جافة .

فاذا كان المؤشر على الفريسك هو نفاذ الالوان عمقا في الطينة ، وتشكل فحمات الكالسيوم على سطحها فربما لاينطبق هذا تماما على قطعة من نتاج الشرق القديم لان غرابة واختلاف الجدران في تلك المنطقة ، وكذلك اختلاف الطبقة الاخيرة المصورة التي قد تكون احيانا غضارية ، وأحيانا مدهونة بطلاء حواري أبيض، وحتى النماذج التي تحوي على طينة كلسية فدخول اللون في الطينة غير منتظم غالبا ، وقد يجوز الحديث عن الفريسك في المقابر التي كانت تحوي الرطوبة الطبيعية التي توخر عملية الجفاف ، فتحدث عملية الفريسك طبيعيا كحال القبور الأتروسكية .

أو ربما لم تكن الرغبة واضحة باديء ذي بدء ، لانهاء العمل على الطينة الرطبة ، حينذاك تم تكوين المساحات الكبيرة على الجدار الرطب وعندما جف رسمت التفاصيل على الناشف بماء وكلس أو بوسيط صمغي ، فكانت الالوان الاولى شديدة التماسك مع الطينة ، ومن هنا أتت الملاحظة بأن الالوان تثبت بشكل جيد على الطينة الرطبة ، فكان ذلك ، ربما هو الاساس في اكتشاف الفريسك . وقد وجدت نماذج في مصر القديمة ، وكريت مصورة بالطريقة المزيجة اي رطب ، ثم ناشف .



كانت المدافن تزين بالرسوم ، وتوصل المصريون القدماء الى الوان خضراء من النحاس .

## د ـ التصوير بطريقة الشمع :

وقد شاع استعمال هذه الطريقة في العصور القديمة ... والشمع كان بمثابة الوسيط اللاصق والمثبت للون والعازل ، بنفس الوقت ، والمقصود بالشمع هو شمع النحل أي شمع العسل .

لقد وجد في ( اليونان ) مقدمات سفن مدهونة ومزخرفة بألوان الشمع ... واستعملت طريقة الشمع في مصر القديمة لتزيين التوابيت الجنائزية منذ القرن الرابع قبل الميلاد ، أما الجداريات الهائلة التي صورت بالشمع في العالم القديم فهي التي وجدت في [ بومبي POMPEI ] في القرن الاول قبل الميلاد والقرن الاول الميلادي ، وخلاصة هذه الطريقة ، أن يعمد الى عمل طينة ثقيلة جدا يصور عليها بألوان مائية ، ثم تطلى بالشمع الساخن ، أو يصور عليها بألوان ممزوجة بالشمع السائل الساخن ، ويسخن الجدار أثناء التصوير بأجهزة فيها جمر ملتهب ، ثم يلمع التصوير بأقمشة صوفية حتى يصبح كالرخام ، وقد دمر البركان مدينة ( بومبي ) ، في القرن الاول الميلادي ، وبقيت بدائعها الفنية تحت الركام والحمم حتى تم اكتشافها في القرن الثامن عشر ... ولاحقا ...

وقد تركت لنا حضارات العصور القديمة، نماذج من التصوير على قطع متنقلة ، فاذا تركنا التصوير على الاواني الفخارية جانبا ، نجد ( كتاب الموتى ) في مصر القديمة وهو يحمل تصاوير على ورق البردي بالالوان المائية ، والصمغ ، وفي بلاد الاغريق وجدت نماذج من التصوير على قطع وألواح متنقلة ، منذ القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، وعرفت أسماء بعض الفنانين المصورين ، وفي مصر وجدت في واحة الفيوم تصاوير أشخاص بالشمع على لوح خشبي ، كان يغطي وجه التابوت منذ القرن الرابع قبل الميلاد، وفي نفس الوقت انتشرت في روما القديمة الصور الشخصية على العاج والعظم والجلد .

**هـ ـ الفسيفساء أو الموازييك :**

**لقد رافق هذا النوع من التصوير ، الرسم الجداري منذ البداية ، لانه منذ اللحظة التي بدأ الانسان فيها بغرس قطع صلبة مختلفة الالوان ، في مادة لينة بغية انجاز عمل زخرفي ، أو بغرس قطع من الحجر أو الحصى ، أو الفخار في أرض ترابية مدحولة ، لتقوية سطحها وتزيينه ، فان فن الفسيفساء يكون قد نشأ معتمدا على المواد التي توفرت محليا في بقاع العالم القديم المختلفة .**

**لقد اظهرت اكتشافات مدينة ( ماري ) قطعا من الفن السومري ، تعود الى الالف الثالث أو الثاني قبل الميلاد ، وهي عبارة عن الواح تمثل مجموعة مشاهد فوق بعضها ، فيها اشخاص وعربات وزخارف هندسية الخ . مشكلة من قطع عاج بيضاء وقطع من أحجار نصف ثمينة سوداء وزرقاء ، وحمراء مغروسة في طبقة اسفلتية ( في متحف دمشق وحلب قطع جميلة منها وفي متاحف أخرى في العالم ) .**

**وفي الالف الثالث وجدت في الفن السومري قطع من الفخار المشوي ، على شكل مسامير مخروطية ، قواعدها ملونة بالاحمر والاسود والابيض ، ومثلها من الحجر الملون ، وكانت تغرس في طينة الجدار الغضارية السميكة ، فتشكل زخارف من خطوط منكسرة ، أو معينات ، ومن الالف الاول قبل الميلاد ، وجدت قطع آجرية مدهونة بألوان خزفية ، من الفن الآشوري كانت تغلف بها الجدران فتشكل نحتا بارزا ملونا لأشخاص وحيوانات جميلة ، ومثلها في الفن البابلي .**

**وبالنسبة للفن الاغريقي ، منذ القرن الثامن قبل الميلاد استعملت الحصى الملونة لرصف الارض ، ومنذ القرن الخامس قبل الميلاد هناك نماذج من هذا الفن نفسه تميزت باستعمال الحصى الملونة بألوانها المحدودة: أسود ، رمادي ، أحمر غامق ، أصفر ، ولكن هذه المرة متأثرة ، أي النماذج، بأسلوب التصوير الاغريقي، على الاواني الفخارية أي أنها تعالج مشهدا مشخصا محاطا باطار هندسي الزخارف، وكتب أسماء الاشخاص بجانبها ، وكتب اسم الفنان .**

**واعتبارا من القرن الرابع ق.م يبدأ اسلوب التظليل يظهر على الاشخاص ، وتأخذ حجما ، بعد أن كانت مسطحة ، وقد احتاج الفنان الى استعمال قطع فخارية دقيقة القطع لاظهار درجات انتقال من الظل الى النور، ولتحديد الخط الخارجي ( كونتور ) لجأ الى رسمه بشريط رصاصي غرسه بين الاحجار ، كما أن المونة اصبحت شديدة الصلابة .**

**ومع بداية العصر الهلنستي ، اي القرن الثالث قبل الميلاد تبدلت الحصى محدودة الالوان بمكعبات من الحجر والمرمر متعددة الالوان ، وتطورت هذه الطريقة سعيا وراء اظهار التجسيم بحيث عمد الفنان الى قطع المكعبات قطعا صغيرة دقيقة ، خاصة في أمكنة التدرج والانتقال من الظل الى النور .**

**ومن العصر الروماني ، ومنذ القرن الثاني قبل الميلاد ، وجدت في ايطاليا نماذج من الفسيفساء الارضي مسطحة ومعالجة بلونين أبيض واسود .**

**وفي سورية وفي شمال أفريقية :**

أما عندنا في سورية وفي شمال أفريقيا فقد نشط فن الفسيفساء في الفترة الرومانية ، وظهرت ابتداء من القرن الاول الميلادي ، مدارس مختلفة لا نجد فيها قساوة المدرسة الايطالية ، من حيث المعالجة المسطحة بلونين أو ثلاثة ، بل عادت هذه المدارس لتأخذ بالمكعبات الدقيقة والمواضيع المؤطرة، باطارات زخرفتها هندسية، ويستمر ذلك حتى القرن الثالث الميلادي والرابع .

ولا بد لنا هنا من وقفة لنشير الى افتخارنا في قطرنا العربي السوري ، بلوحات الفسيفساء الارضي المكتشفة في ( شهبا ) ، والموجودة في متحف دمشق ، ومتحف السويداء ومتحف شهبا الذي هو عبارة عن دار قديمة ابقيت فيها لوحاتها في مكانها الاصلي بعد تنظيفها وترميمها ، وفسيفساء تدمر ومنه قطعة جميلة نصفها في متحف دمشق ، ونصفها في متحف تدمر ، وتمثل أسطورة كاسيوبه .

وفسيفساء منطقة حماه ، ومنه قطعة في منتهى الاتقان والجمال موجودة في متحف حماه ، تمثل نسوة يعزفن على آلات موسيقية ، وغيرها من القطع في مناطق انطاكية والشمال والغرب والجنوب، ولاتزال الحفريات الاثرية تزودنا بالمزيد ، وتواريخ القطع المذكورة هي بين القرن الثاني الميلادي والرابع ، هذا وان قطعا من فسيفساء سورية المنشأ نجدها في مجموعات المتاحف العالمية .

وهنا نتساءل ، اذا كانت هذه هي حال الارض ،

فكيف كانت الجدران هل كانت مصورة بالألوان أو بالفسيفساء ، أو بالاثنين معا .

**الجداريات البيزنطية :**

منذ القرن الرابع والخامس يظهر فن الفسيفساء في المباني المسيحية الاولى في ( فلسطين ) متبعا التقاليد الفنية التي سبقته في سورية ، شأنه في ذلك شأن التصوير الجداري المسيحي الذي سبق الفسيفساء في القرن الثالث ، كما رأينا في ( دورا أوربس ) ، ومن ثم يترافق هذان الفنانان وينتشران في أفاميا وأنطاكية والقسطنطينية، وفي جميع أنحاء الامبراطورية البيزنطية، حيث تتلقفهما المفاهيم والتقاليد الفنية للاصقاع المختلفة ، فنجد أن الالوان الزجاجية والخلفيات الذهبية ، تكثر في الفسيفساء في ايطاليا واليونان من الارض حتى السقف والقبة ، مرورا بالحنيات وأنصاف القباب ، وفي الجدران يستطيع الفنان أن يعطي تأثيرات مختلفة اذا ما جعل الحجر منحرفا ، بعض الشيء أو مائلا لتسقط الاشعة الضوئية عليه ، وتنعكس في اتجاهات مختلفة فتعطي بريقا متغيرا ، ومن صفات هذا الفن أيضا أن أكثر الالوان وسطح الاشكال ويستمر حتى القرن الثالث عشر .

**وفي سورية يبلغ أوج هذا الفن في القرنين الخامس والسادس ويصل الى السابع ، ويتصف الفسيفساء السوري بأن الالوان الزجاجية ، فيه قليلة تقتصر على الازرق والاخضر فهو قد اكتفى بمجموعة الالوان الحجرية والرخامية المتوفرة محليا .**

**من النماذج الهامة ، والتي نذكرها بكل فخر ، فسيفساء أرضية من دير العدس ، في حوران ، وفسيفساء أفاميا ، وجبل الزاوية وغيره موجود في المتحف الوطني في دمشق .**

**وبالنسبة للتصوير الجداري فلدينا نماذج من القرنين الثاني والثالث عشر وجدت في قلعة الحصن ( حاليا في متحف طرطوس ) ، وفي كنيسة ( مارإليان ) في حمص ، وفي كنيسة مار ( سركيس ) وفي دير ( مار يعقوب ) وفي دير مار موسى الحبشي ، قرب النبك .**

**الجداريات من العهد الاموي والعهود العربية والاسلامية الاخرى :**

ان العجب اللوني الذي يعطيه فن الفسيفساء ، والذي يساعد على ازكاء المسحة القدسية في أماكن العبادة، ويتماشى مع بنائها المتعالي ، بأشكاله الرمزية، دعا الخليفة الاموي ( عبد الملك بن مروان ) في أواخر القرن الاول الهجري ( السابع الميلادي ) الى استخدام هذا الفن لزخرفة مسجد قبة الصخرة في القدس الشريف ، وابنه الوليد بن عبد الملك لزخرفة الجامع الاموي في دمشق الشام في مطلع القرن الثاني للهجرة ( الثامن الميلادي ) فكانا آيتين فريدتين من آيات الفن الاسلامي ، ومن الفن المدني يذكرنا بفسيفساء خربة المفجر .

أما التصوير الجداري فلدينا منه نماذج في غاية من الاهمية ، قطعتان كبيرتان من قصر الحير الغربي من القرن الثاني الهجري ( الثامن الميلادي ) . واحدة تمثل مشاهد صيد وموسيقيين والثانية تمثل زخارف ومشاهد فلكية ، وهما صورتان نادرتان لانهما تزينان غرفتين من القصر ، ومن نفس المرحلة الزمنية لجداريات قصير عمرة في الاردن .

تكاد تكون الفسيفساء والجداريات التي ذكرناها، أهم الجداريات التشخيصية في الفن الاسلامي ، باستثناء القليل المكتشف في العراق ومصر من الفنين العباسي والفاطمي وباستثناء الجداريات التجريدية في الاندلس والقاشاني في المساجد السلجوقية والتركية.

ونذكر هنا أيضا نماذج جدارية عربية اسلامية من الرقة موجودة في متحف دمشق ، في القرن الثالث الهجري ( التاسع الميلادي ) وهي قطع من الخشب المحفور والمدهون ، وهي أجزاء من زخارف جدارية من الرقة من القرن الثالث الهجري .

وكانت تصنع في الشام ومصر زخارف خشبية محفورة ومدهونة في القرنين الثاني والثالث عشر الميلاديين ( السادس والسابع هجري ) .

**المنمنمات العربية :**

انه لما يؤسف له أن الاجتياح المغولي لبلادنا العربية ، وما احرقه من مكتبات ومن اهمها مكتبة بغداد ، قد أفقر بلادنا من نماذج هذا الفن العظيم الرائع ، فلا يظن بأن شعبنا لم يستمر في التصوير والابداع ، ان الدمار قد لحق الفن الجداري أيضا .

ورغم ذلك يحق لنا ان نفتخر بمخطوطاتنا العربية الباقية في سورية والعراق ومصر ، المسيحية منها والاسلامية من القرنين السادس والسابع الهجري ، ( الثاني والثالث عشر الميلاديين ) . لمصورين مجهولين، وقد عرفت بعض الاسماء من أهمها يحيى بن محمود الواسطي ، في العراق ، وهؤلاء كانوا يتقنون فنون الرسم والخط والزخرفة والتذهيب .

والمنمنمات هي المخطوطات المصورة ، وكانت تنفذ على الجلد المكشوط ، وهو جلد الارنب والغزال والجدي ، أو الخروف بأحبار ملونة هي عبارة عن ألوان مائية تحضر من الصمغ العربي ، مع ألوان ترابية ونباتية مستخرجة من بعض النباتات بالعصر او الغلي، وخلفيات الرسوم تكون مذهبة برقائق الذهب أو بماء الذهب ، ومن الجدير بالذكر أن الالوان النباتية في المنمنمات لم تتغير لانها بشكل طبيعي محفوظة بمعزل عن الضوء .



مزج المصريون الوانهم بالاصماغ
النباتية على الجدار المحضر بالجص

## العصر الوسيط الاوربي :

لقد ورث العصر الوسيط الاوربي طرق التصوير التي سادت في العصور القديمة من حيث الالوان ، وطرق استعمالها على الجدران أو على اللوحات ، ومن حيث طرق تحضير الجدار واللوحات ، الا أن ذلك لم يمنع مصوري العصر الوسيط ، من أن يطوروا بعضا من أنواع التقنيات ، فأدى شيوع استعمالها الى اهمال البعض الآخر ، فقد استمر ( الفريسك ) و ( الفسيفساء ) وانتشر على نطاق واسع ، وشاع التصوير بالبيض ( تمبرا ) على الجدران وعلى اللوحات الخشبية المتنقلة والتي تعالج مواضيع دينية كالايقونات أو عن مواضيع عامة كبقية اللوحات ، وجدير بالذكر أن اللوحة أخذت مفهومها الخاص المنفصل عن مفهوم التصوير الجداري، وخاصة في أواخر العصر الوسيط، الا وهو المفهوم الحديث للوحة ، باعتبارها أداة تعبير ونقل الفكر ، وليست أداة زخرفة فقط .

وفي العصر الوسيط شاع كثيرا تصوير المنمنمات على العاج والعظم والخشب وفي المخطوطات .

وقد بقيت نماذج مدهشة من حيث التقنية والجمال من جداريات وفسيفساء وإيقونات ومخطوطات في اليونان وبلغاريا وصربيا ورومانيا وروسيا وايطاليا وفرانسا واسبانيا .

أما في ايطاليا بشكل خاص ، فقد سبق عصر النهضة ومهد له في اواخر العصور الوسطى ( الثالث عشر والرابع عشر ) ، فنانون افذاذ نذكر منهم ( جيوتو ) و ( مازاتشيو ) و ( فرا انجليكو ) هؤلاء صوروا جدارياتهم ، بالفريسك الحقيقي ، ولوحاتهم بالتامبرا، ونذكر هنا أيضا الزجاج المعشق الاوربي في كنائس وقصور أوروبا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ومنها زجاج شارتر في فرانسا .

**وقد حفظت بعض المخطوطات التي تتكلم عن التقنية واستعمال المواد من العصر الوسيط ، نذكر منها مخطوط الراهب ( تيوفيل ) القرن الثاني عشر ، ومخطوط ( تشينينو تشينيني ) ، من مطلع القرن الخامس عشر حيث يتكلم المؤلف عن استعمالات الزيت، وقد حصر استعمال الالوان الزيت في توشيح ألوان التامبرا كما ادخله في وصفات الفرنيش ، ومن المعلوم أن استعمال الزيت كوسيط لمزج الالوان كان قد عرف في العصور القديمة ، في بلاد الاغريق والرومان ، حيث استعمل في تلوين التماثيل والنقوش الزخرفية ، الخارجية ، باعتباره مادة كتيمة مقاومة للعوامل الخارجية .**

والظاهرة التي تميز بها العصر الوسيط أيضا هي الورشات الفنية ، فكان لكل مصور ورشة يأتي اليها التلاميذ وصناعه ، وكان لكل معلم طريقته وأسراره في صنع الالوان وتحضير المواد ، وهذا أيضا موروث عن العصور القديمة ثم استمر في عصر النهضة .



صورجيوتو لوحاته بالفريسك الحقيقي .

ان جمال العمل الفني لم يكن يعتمد على جمال الرسم والتصوير فحسب . بل ان جمال الصنعة أي طريقة معالجة المواد التي صنع منها هذا العمل ، وهنا لا بد من ذكر ملاحظة هامة ، وهي أن الالوان التي استعملها المصورون في العصر الوسيط وعصر النهضة ، كانت جيدة ، الا ان الصناعية منها وخاصة الاحمر والاصفر فانها تعد أقل ثباتا من الالوان التي تحضرها لنا الكيمياء الحديثة ، مثال ذلك ( احمر الكادميوم ) الحديث بدرجاته المختلفة أجود بكثير من احمر ( فرمليون ) القديم او ( الكارمن ) ، ومع ذلك فان الالوان في لوحات العصر الوسيط وعصر النهضة من حيث بهائها واشعاعها وشفافيتها ، تضاهي مثيلاتها في كثير من اللوحات الحديثة ، وذلك يرجع الى معرفة المعلمين القدامى لطبقات الوانهم وحسن استعمالهم لها .

## عصر النهضة والعصور الحديثة :

لا بد لفهم التطور الذي حصل على تقنية فن التصوير في عصر النهضة ، من فهم التطورات الفكرية والتطلعات الجمالية التي ميزت ذلك العصر وكان انعكاساتها على مختلف نواحي الحياة الفكرية ، والفنية ، باعتبار ان الفن في كل عصر يعكس المقومات الفكرية لانسان ذلك العصر ويصور تطلعاته وآماله .

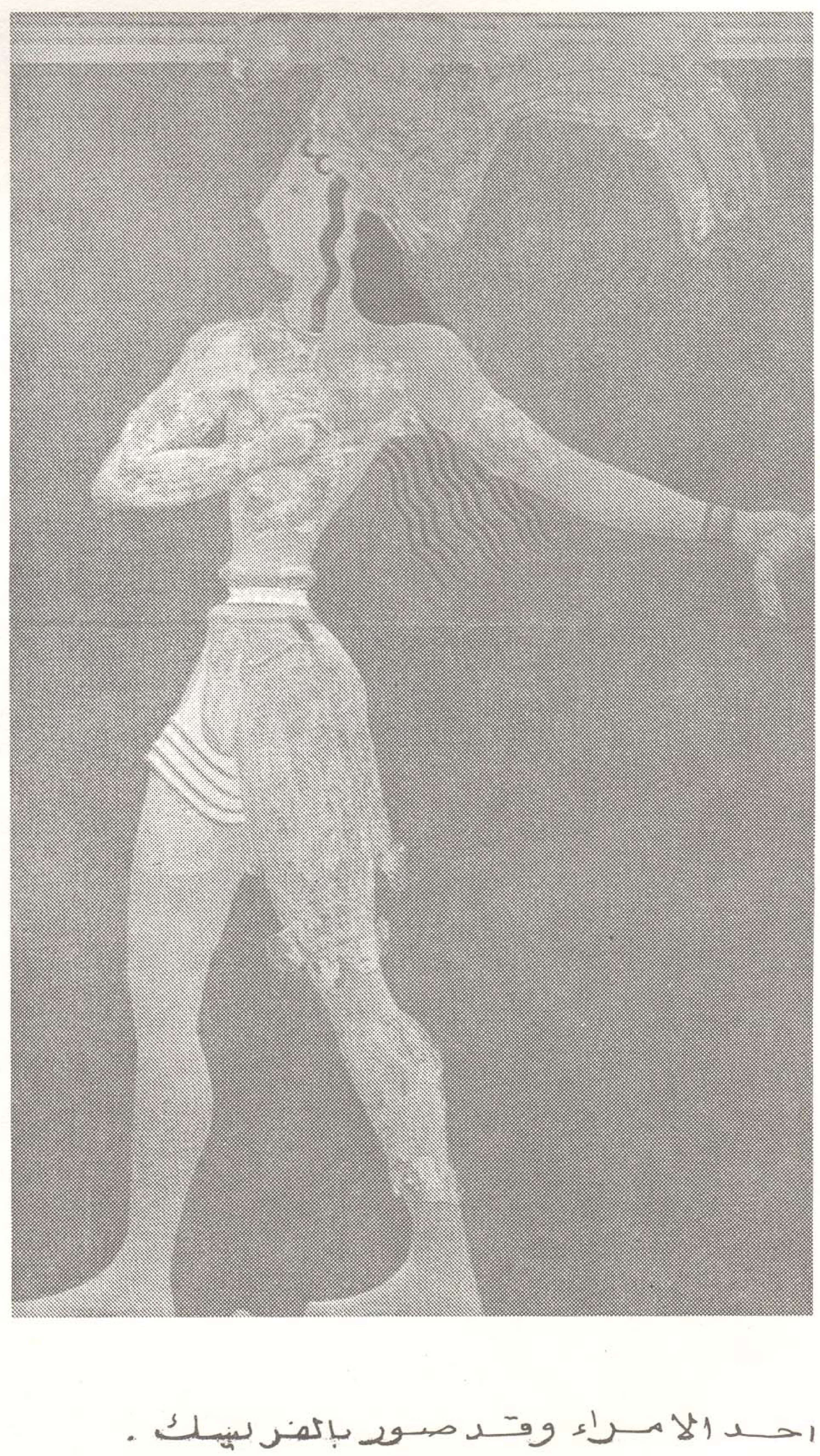
واذا كانت الابحاث في عصر النهضة ، قد انصبت على الانسان ، شكلا ومضمونا ، وجعلته محورها لابد لفن التصوير من أن ينال قسطه من ذلك ، وان يلتفت المصور لمعالجة المواضيع الانسانية واليومية ، بشكل مركز .

ان اعطاء الانسان ابعاده الزمانية والمكانية ، ادى الى تجسيم صورته والتجسيم يعني اظهار البعد الثالث اكثر مما يمكن لتقريب صورة الشكل من حقيقته الواقعية ، لذلك فقد بدأ المصورون في مطلع عصر النهضة بالتفتيش عن مواد تساعدهم على تجسيم الشكل اكثر مما كانت تؤديه المواد التي بين ايديهم ألا وهي ( التامبرا ) بمختلف تركيباتها ، وقد علمنا ان التصوير بالبيض أساسا ، وانها نوع من التصوير المائي ، يجف بسرعة لا تسمح معها بتدريج اللون تدريجا كافيا ، لاظهار البعد الثالث ، والمنظور الهوائي بالقدر الذي كان يتطلع اليه المصور الذي استهوته الافكار النهضوية .

**الزيت كان موجودا ، ومعروفا الا انه كان يعد مادة لها محاذيرها في التصوير ، صحيح ان الالوان المزوجة بالزيت كان يمكن ان تدرج في تدرجات لا نهائية ، من العتمة الى شبه الظل الى الظل ، الا أن جفاف هذه الالوان كان بطيئا ، والزيت كان غامق اللون وكثيفا ، بحيث لا تسمح الالوان المزوجة به بتصوير أدق التفاصيل ، هذه التفاصيل التي كانت هواية المصورين في ذلك الوقت .**

**لذا فقد أخذ البحاثة من المصورين ، بادخال اصلاحات على الزيوت لجعلها شفافة فاتحة اللون ، ولتسريع جفافها ، وكانت الكيمياء مشغل الباحثين الشاغل ، وكان المصورين من بينهم .**

**وكان للأخوين [فان إيك] هيوبرت وجان فان ايك ، ( ١٣٧٥ – ١٤٤٠ ) الباع الطويل والسبق المجلى في مضمار اصلاح الزيت واستخدامه بشكل خاص**



احد الامراء وقد صور بالفرسيك .

**وجديد لدرجة انهما استحقا لقب « مخترعا التصوير الزيتي » وقد احتفظا باختراعهما سرا كان لابد له أن يتسرب بشكل أو بآخر الى معاصريهما ، والى جيل الفنانين الذي اعقبهما .**

وتتلخص عملية اصلاح الزيت :

آ – اضافة الاصماغ اليه ( الريزين ) .

ب – تفتيح لونه بوضعه في الشمس لمدة طويلة وبواسطة مركبات الرصاص .

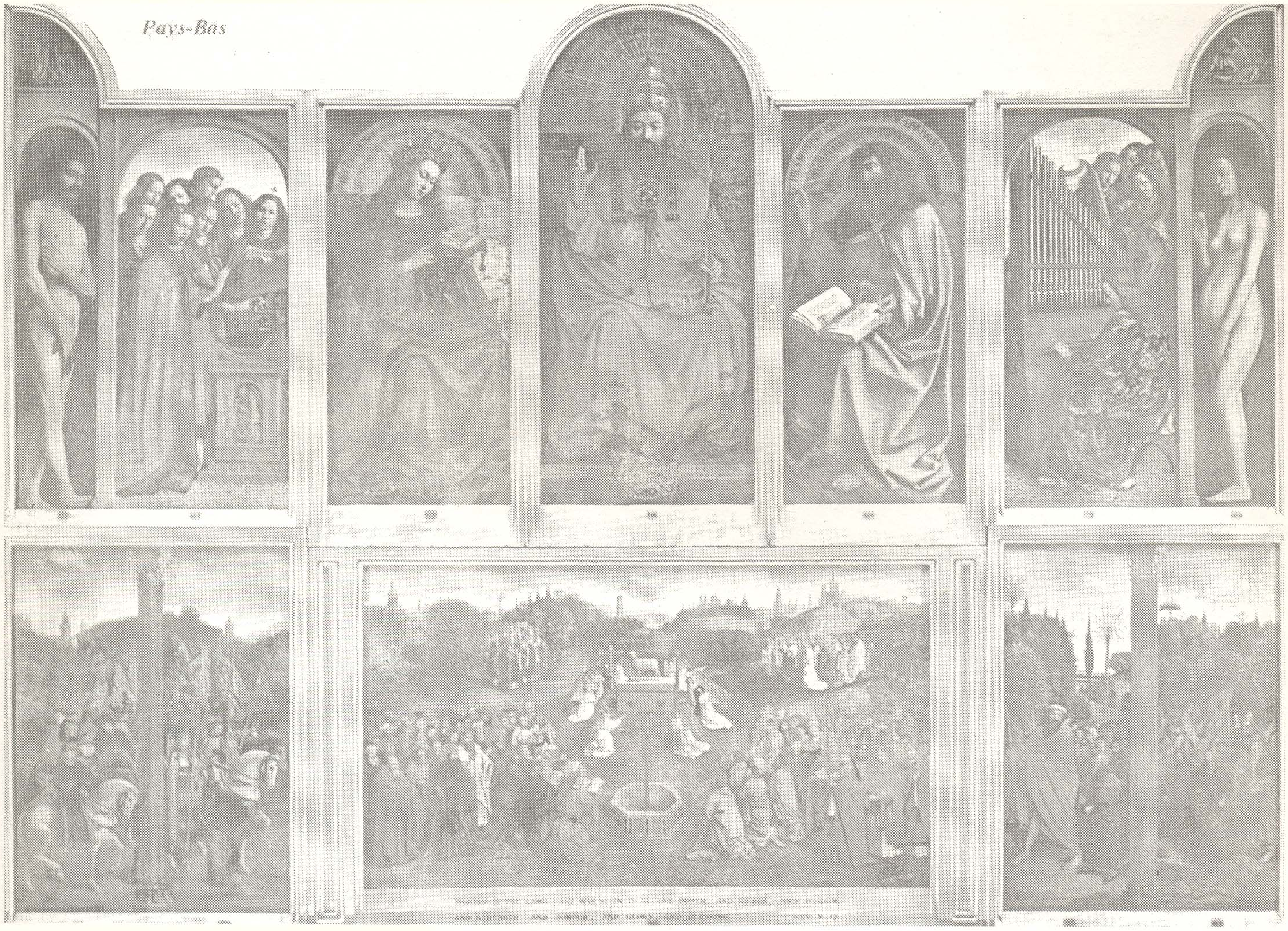
حـ – تمييع الزيت بواسطة ( العطرين ) اللذين عرفا آنذاك وهما عطر ( اللاوند ) وعطر ( التربنتين ) .

والزيوت المستعملة كانت ولا تزال ( زيت الجوز ) و ( زيت الكتان ) وزيت ( الخشخاش ) .

وقد دار ويدور بين الباحثين في سر تقنية(فان إيك) وامثالهم من مصوري عصر النهضة الاوربي في (بلجيكا) و ( هولندا ) و ( ايطاليا ) و ( اسبانيا ) . فمنهم من قال انهم صوروا بالتامبرا ثم وشحوها بألوان زيتية ، جديدة وشفافة ، وآخرون قالوا بأنهم قد توصلوا الى عمل مستحلبات مائية صمغية زيتية واستعمالها بطبقات شفافة وساعدهم في ذلك تمديدها بالعطور . ولكن مما لا شك فيه ان استعمالات الزيت الاولى كانت مشابهة للتصوير المائي من حيث الشفافية في وضع الطبقات اللونية فوق بعضها ، ومن حيث تفتيح اللون بالاستفادة من نصاعة بياض الاساس ومما لا شك فيه ايضا ان انواع ( الفرنيش ) التي استعملوها كوسيط أثناء التصوير أو لوقاية العمل كانت ممتازة وغنية بالاصماغ .

ان طريقة ( فان ايك ) تسمى بالطريقة الفلمنكية ، او الشمالية نسبة لبلاد الفلامنك الواقعة في الشمال ( بلجيكا ) حاليا ، اما اساس اللوحة فكان يتألف من مزيج من فحمات الكالسيوم وهو « السبيداج » مع « الغراء » ، موضوع فوق لوح من الخشب ، واستعمل ايضا في التأسيس ابيض الفضة وهو فحمات الرصاص ، وكانت طريقة التصوير كما اسلفنا ، وضع طبقات لونية شفافة ، مع الاعتماد على نصاعة بياض الاساس لتفتيح الالوان في مناطق الضوء ، وذلك عن طريق المسح او التشفيف بتمييع اللون ، وكان المصور يضع الرسم نهائيا ، ثم يبدأ بتلوينه حرفيا من الجزء الى الكل .

واذا صح ما قيل بأن هذه الطريقة قد نقلها الى ايطاليا ، المصور الايطالي انتو نيلو دي ميسينا ( النصف الاول من القرن الخامس عشر ) فقد تبناها كثيرون من الفنانين الايطاليين واخذوا يطورونها من حيث المواد ، ومن حيث نسب هذه المواد الى بعضها ، وكأنهم بذلك، يطورون طريقتهم القديمة التي نوه عنها ( تشينيني ) في مخطوطه ألا وهي التوشيح بألوان الزيت فوق التامبرا،




يرجع الفضل الى الاخوين فان ايك باصلاح الالوان الزيتية .

وكان ليوناردو من اشهر المجربين والمجددين في التصوير في تلك الايام .

أما فنانو البندقية في ( ايطاليا ) فقد تطور استعمال الزيت لديهم منذ القرن السادس عشر ، وعلى يد ( تيسيانو ) خاصة حتى اصبحت طريقة ايطالية خاصة مختلفة عن الطريقة الفلمكية ، ونوجز ذلك فيما يلي :

**لما كانت الحاجة في عصر النهضة المتأخرة قد أخذت تدعو اكثر فأكثر الى تدريج اللون في عجينته اللونية ذاتها ، لمعالجة الشكل بحرية ، والتقاط اللحظة الضوئية ، والايحاء بالبعد الثالث والجو المحيط ، وقد أدى ذلك الى الاستغناء عن كثير من التفاصيل والى معالجة اللوحة من الكل الى الجزء . ثم ان الاسراع في عمل اللوحات تلبية للتصويات المتكاثرة ، ولكل ذلك أخذ الفنان يصور بحرية اكبر من السابق بعجينة اللون وبالفرشاة العريضة (والسكين الخشبية أحيانا). مازجا اللون مزجا ومفتحا اياها بعجينة الابيض ، لذلك فقد اضطر تخفيف كمية الصمغ في الزيت ، وأخذت هذه الكمية من الصمغ تقل أكثر فأكثر حتى انعدمت كما سنرى فيما بعد ، كما انه غلب عندالايطاليين استعمال ( الجص ) كبريتات الكالسيوم في التأسيس لتوفره في ايطاليا ولتعود الفنانين على استعماله منذ القديم هو وابيض الفضة ، واخذ الفنانون ايضا بتلوين**



استخدم « فان ايك » طبقات شفافة من اللون



تسمى طريقة فان ايك بالطريقة الفلمنكية

هذا الاساس لسهولة التصوير عليه وبالتدريج اصبح هذا الاساس كثير القتامة .

ولابد لنا هنا من ذكر ملاحظة هامة ، وذلك لدى مقارنة الطريقة الايطالية بالطريقة الفلمنكية ، وهو انه رغم اختلاف طريقة استعمال المواد بين هاتين الطريقتين قد حافظ الفنان على نقطة هامة ، وهي اعطاء طبقة اللون المدة الكافية لتجف قبل وضع طبقة اخرى ، فوقها مع وضع طبقة فرنيش عازلة بين الاثنين ، وفي كل من الطريقتين عمد الفنان الى التحضير بألوان التامبرا ثم متابعة اللوحة بألوان الزيت ، وقد تمت الاستفادة من خاصة الشفافية في اللون الزيتي في الطريقتين في الضوء عند الفلمنكيين ، و في الظل عند الايطاليين .

الا ان فرقا بين الطريقتين هام جدا ، نجده هنا ، ان الطريقة الفلمنكية كانت تعد على رسم اللوحة بشكل نهائي ومن ثم تلوين الاشكال ، بينما سمحت الطريقة الايطالية المتطورة بتغيير الرسم اثناء التلوين ، اذا ما دعت الحاجة الى ذلك ، والامثلة كثيرة عند فناني عصر النهضة الايطالي المتاخر ، وسواها كتيسيان وفلاسكيز ورمبرانت ، وقد امكن بوسائل الكشف المعاصرة ، كالتصوير باشعة ( س ) اكتشاف تغيير حركة الجسم في اللوحة نفسها من قبل المصور اثناء العمل .

**مقارنة بين الطريقتين**

**الطريقة الفلمنكية**

**الاساس :** استعمال الحوار ( اسبيداج )

**الزيت :** معالج كمية من الريزين

**الالوان :** توضع طبقات شفافة مع الاعتماد على لون الاساس لتفتيح اللون

**الطريقة الايطالية**

غلب استعمال الجص اخذت كمية الصمغ تجف بالتدريج منذ القرن ( ١٦ ) .

طبقات اللون اصبحت كثيفة بلمسات عريضة وبالمزج بالابيض للتفتيح .

**لون الاساس :** ابيض ناصع او ملون فاتح .

**الرسم والتكوين :** واضحان لايقبلان التغيير اثناء التلوين ، والعمل يبدأ بالجزء وينتهي بالكل .

منذ منتصف القرن ( ١١ ) ظهر الاساس الغامق .

سمح الفنان لنفسه بتغيير الرسم اثناء التلوين ، والعمل يبدأ في كل لوحة ثم ينتهي بالتفاصيل .

ان الطريقة الايطالية تعود الى بلاد ( الفلامنك )على يد ( روبنز ) ( منتصف القرن السادس عشر وحتى منتصف القرن السابع عشر ) ، فقد اخذها عن الايطاليين وادخل عليها التحسينات المستوحاة من الطريقة الفلمنكية القديمة ، واستعمل ( رامبرانت ) الطريقة الايطالية ، ولكن بطريقته الخاصة متميزا في اسلوبه عن الاعمال المتأخرة من انتاجه . وانتشرت الطريقة الايطالية في ( اسبانيا ) ويمكن اعتبارها هناك تطور طبيعي لفنهم في نهاية العصر الوسيط وبداية النهضة ولوجاء متأخرا قليلا عن ايطاليا ، ونجد ذلك في لوحات ( الغريكو ) ، و( فيلاسكيث ) و( غويا ) وغيرهم .

ونستخلص مما قدمناه مايلي :

**ان رغبة الفنان في انطلاق التعبير ، وفي معالجة المادة بشكل اكثر حرية ، وتلقائية ، وبلمسات عريضة وعصبية لتلخيص الفكرة واعطائها نفحا ذاتيا ، كل ذلك ادى الى تطوير استعمال الزيت في التصوير ، بعد ان وجد الفنان فيه ضالته المنشودة ، ونتج عن ذلك ، امكانية تدرج اللون في منطقة الظل ومنتصف الظل ، قد ساعد على اظهار ( البعد الثالث ) ، علما بأن التلاعب في التحضير للوحة والشفافيات التي تلت التحضير ، سواء كانت ذلك عند معالجة الجسم البشري او الاقمشة او المناظر ، قد اعطى نتائج مدهشة ،ونذكر على سبيل المثال معالجة القماش عند ( رافائيل ) و( روبنز ) ، والجسم البشري عندهما وعند ( جيور جوني ) والمعادن والحلي عند ( رامبرنت ) الخ والامثلة على ذلك كثيرة .**

**الا ان المغالاة في اكثار كمية الزيت النيء والمغالاة في تعتيم لون الاساس والاسراع في وضع طبقات اللون فوق بعضها دون ترك فترة كافية لتجف وعدم الاهتمام بنوعية الاساس الجيد ،وذلك بالتدريج منذ نهاية القرن السابع عشر ، وحتى يومنا هذا ، قدعرض فن التصوير الى ترد ، في النواحي التقنية ، والى مفاجات ، وصلت في بعضها الى ان تكون كوارث ، وزاد في ذلك استعمالات**



ستخدمت الفسيفساء في الفن البيزنطي على نطاق واسع







المنمنمات هي المخطوطات المصورة .

**الاسفلت كلون اسود في القرن الثامن عشر والتاسع عشر .**

ان كل ماتكلمنا عنه كان متعلقا باللوحة المتنقلة والتي سميت ايضا اللوحة المسندية ، وهي قد اخذت كل مفاهيمها وابعادها ، في عهد النهضة وقد صنعت بحجوم مختلفة منها الصغير والمتوسط والكبير ، الذي احتل مكان بعض الجداريات في القصور والكنائس والابنية العامة .

اما الجداريات بالفريسك والتامبرا فقد استمرت في الوجود وتطورت متأثرة بفكر عصر النهضة .

فاصبحت الاشكال فيها محجمة ، أي ذات بعد ثالث ، وساعد في ذلك المنظور بمفهومه الحديث الذي زاد في وهم البعد الثالث ، واوضح مثال على ذلك فريسك ( مدرسة اثينا ) في الفاتيكان لرافائيل ، وسقف كنيسة السكسين ، ومشهد الدينونة فيها لميكلانجلو وجداريات بوتشيللي والامثلة كثيرة .

**وننوه هنا بانه ظهرت في بلادنا في النصف الثاني من القرن السابع عشر ، مدرسة ( حلبية ) لتصوير الايقونات ، وفي حمص ودمشق والقدس نشط مصور والايقونات في القرن الثامن عشر والتاسع عشر . اما التصوير على الخشب المسمى بالعجمي ، فلدينا نماذج منه تعود الى القرن السادس عشر ، وتفخر متاحفنا بما لديها من منمنمات ومخطوطات اسلامية ومسيحية مخطوطة ومزخرفة ، ومنها مصور من القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، كما تبدأمنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدايات الفن التشكيلي والمساير لركب الحضارة في الغرب في سورية ولبنان ومصر والعراق والمغرب العربي ، ولناعودة الي هذا الحديث في البحث الذي سيتناول التقنيات المحلية .**

( للبحث صلة )

# عودة إلى الطين

## في العمارة الأوروبيّة وإحياء للتقاليد العربية والإسلاميّة في العمارة

إعداد : أسعد عرابي

- تمهيد

في قسم الفن الحديث في المركز الثقافي في باريس ، مركز بومبيدو ، توجد غرفة مكرسة للفنان ( جان دوبوفي ) مصنوعة من الطين ، مستعارة من عمارة مالي التي سنتعرض لها في هذه الدراسة ، هذا الفنان كان يدعو بعد الحرب العالمية الثانية الى هجر الفنون العقلية ، والعودة الى الفنون الطفولية والبدائية ، ومثل هذه الدعوة لا تخلو من العنصرية الخجوة ، وذلك لاعتباره هذه الفنون بدائية أقل عقلانية أي أكثر بهيمية ، او حسب تعبيره (( غريزية )) .

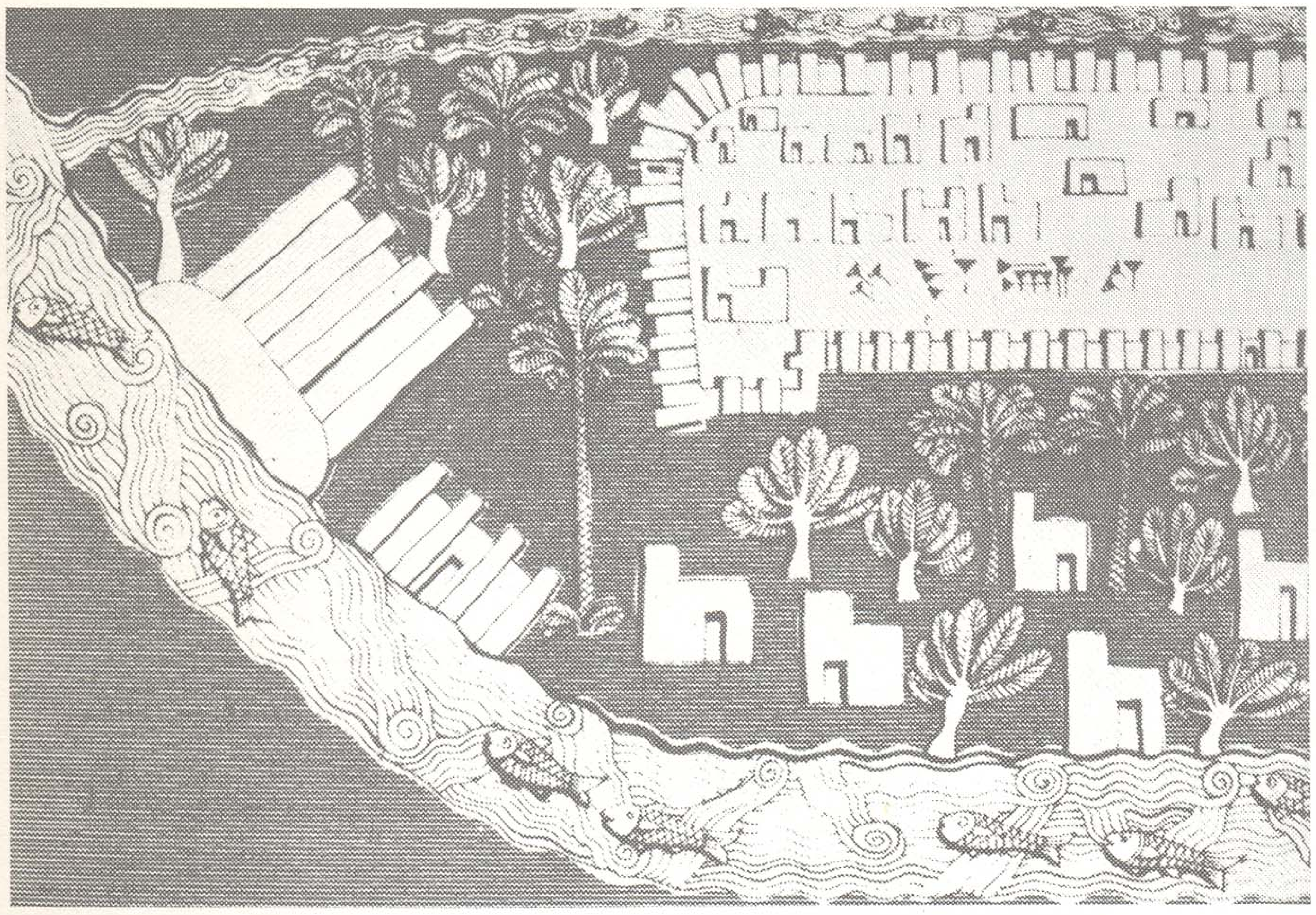
وان المعرض ـ الذي سوف نتحدث عنه ـ يعيد جزئيا للمسميات اسمها ، ويفضح تعدي ( دوبوفي ) على حضارة يسميها بدائية ، بدلا من التعامل معها بديمقراطية ، من حيث اعتبارها احدى اوتار الآلة الموسيقية العامة .

وحتى لا يقع القاريء في حيرة من سؤال :

ـ هل للعمارة علاقة بالفن التشكيلي ؟ الذي اختصت به هذه المجلة ، أحب أن أجيب سلفا بأن الحدود بين أنواع الفنون أصبح لاغيا ، وأثبت خطأة حتى من قبل الذين أقاموا هذه الحدود ، ألغاه الذين اخترعوه ، وعاد الفن الى منطق توحيد (( البيئة البصرية )) الذي يمتاز به تراثنا التشكيلي العربي ، ليحل محل هذا التقسيم المصطنع ، والتعسفي البرجوازي المرتبط بفن الاروقة وصالات العرض .

ان ممارسة الرؤية أمام السطوح المعمارية ، والموجودات الجماليه ماهو الا الغطاء الابداعي ، الذي ينقلنا من عالم المادة والمرئيات الى عالم الفن التشكيلي، فاللوحة يجب ألا تفصل عن الحيز المكاني ، والزجاج المعشق عن العمارة ، والبحرة المصنوعة من الفسيفساء، عن الارابسك الذي تعكسه ، وحتى الفناء المفتوح يجب الا يفصل عن الداخل ....

ان عمليه التبادل بين الداخل والخارج في العمارة، هي التي توحد كل انواع التعبير التشكيلي ، وعلى رأسهم العمارة ، ذلك لان البيت هو الرحم النفسي، وليس مجرد حيز وظيفي مادي فقط .



مدينة رافدية من الطين .

## عودة الى الطين
## معرض يستحق التأمل !

● في مركز ( بومبيدو ) الثقافي لقلب مدينة ( باريس ) يجتاح الطابق الاول منه ،وبشكل أثار اهتمام الزوار ،معرض باهظ التكاليف بالغ العناية ،والاهمية.

**لقد نشرت مؤخرا دراسة ، من قبل ( أليونيسكو ) للفنان ( بول كليه ) مع شرائح ملونة حول هذا المعنى تحت عنوان (( الاشكال الباقية ، او المستمرة )) ، التي يرجع فيها ( كليه ) كل الفنون الى رغبة الانسان في العيش في مسكن ، حتى انه أرجع الاشكال الهندسيه الهامة ـ المثلث ـ المربع ـ الدائرة ـ الى مفاهيم الحيز المكاني المرتبط بالمأوى أو المنزل ، ووجد أن هذا الوعي يرتبط بالجنس البشري بشكل عام .**

**والجدير بالذكر أن مادة ( الطين ) التي تبنى بها البيوت الشعبية عندنا تمثل خبرة اساسية ، لدى عدد كبير من فنانينا التشكيليين في القطر ، وخلال تجارب تدريسية لطلبة العمارة ، كنا دوما نثير انتباه الطلبة لاهمية هذه المادة العريقة وغناها وأهمية ما قام به الشعب البسيط حين أقام بيته من هذه المادة .**

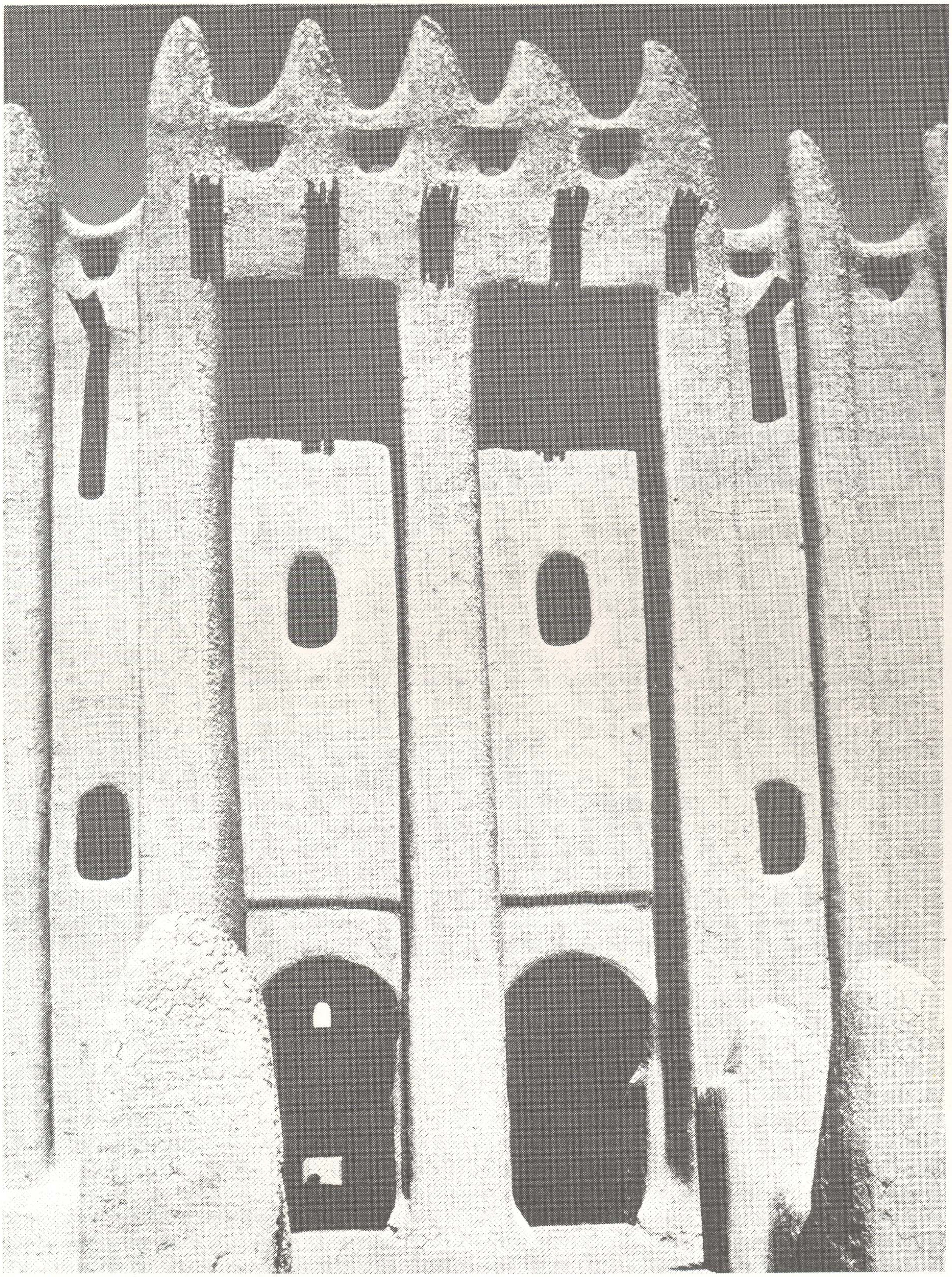
فهو يتشكل من نماذج معمارية ( ماكيتات ) عملاقة من الطين ، موضوعة في أهم وأكبر صالة عرض ، والزائر مدعو للتجول داخل هذه النماذج ، واغلبها تمثل منازل عربية واسلامية ليتابع الصور والبيانات والشروح وقصة تاريخ وميزات البناء الطيني بشكل عام ، المعرض ببساطة ، اعتبر ثورة في العمارة ، لانه يدعو صراحة الى العودة الى البناء بالطين البسيط ، وذلك تحت عنوان واعد :

**(( المستقبل : العودة الى تقاليد آلاف السنين ))**

والمثل الفرنسي يقول ( لا نستطيع ان نقفز بدون خطوة الى الوراء ) .

والجدير بالذكر ـ والاكثر طرافة ـ هو أن الحي الجديد الباريزي ، المدعو ( حي الساعة ) ، المقابل لمركز ( بومبيدو ) ، تتراكب تنظيماته المعمارية وفق القواعد المغربية ، في العمارة ، وهو مجموعة طوابق متراجعة ، كان الطابق يسمح للساحة التي تحته بأن تأخذ نصيبها من الشمس ، وهو طراز أندلسي الاصل، وفي كثير من جوانبه ترى نظام المشربية العربي المعلق بالاسمنت والمواد الحديثة .

ومن الواضح أن المعارض الثقافية الفرنسية ، تبدي ترجعا ملموسا في روتين الروح العنصرية،الموروثة بكل سلبياتها ، والتي هي في كثير من الاحيان ، تؤخر



مسجد في ماري (١٩٣٥)

أو تشل النظرة الموضوعية الى الحضارة العربية والاسلامية ، والمؤثرة على الحضارة الاوربية ، حتى أن هذه الدعوة اثمرت في الاوساط الثقافية الفرنسية مؤخرا ، ببعض مثقفين من امثال ( روجيه غارودي ) يعتريهم الاحساس المبالغ به بالذنب ، والتقصير تجاه عملاق محبوس في قمقم السباق التقني .

ونظرة ( غارودي ) المستقاة في الاصل من كتابات : ( سيد حسين نصر ) تكشف ذلك التنويه الدائم الى خطر ، اعتبار التقنية هدفا وغاية وليس وسيلة ، وهما يقولان بأن الدائرة المغلقة التي تدور فيها المدينة الاوربية كمادية تقنية تسلك عكس طريق الحضارة العربية ، والتي لم تكن المعرفة فيها يوما من الايام هدفا ، ولكنها ذراع ووسيلة لاكتشاف الحقيقة الكبرى .

**وهذا المعرض يعبر عن تلك الروح الوثابة في فرانسا ، والتي تدين الشعار البراق ، والاستعماري ، الحداثة بأي ثمن ،وهو يقرر ان البناء المتواضع بالطين، كتراث انساني ، يجب ان يبعث من جديد بعد أن تم نسيانه لاسباب مفروضة اقتصادية وسياسية .**

**ولقد ثبت اليوم ان الوقوع في أحابيل التطور التقني للحضارة،الذي تقوده امريكاجر العالم الى المستقبل قاتم من : أزمة الطاقة ، والتضخيم ، والبطالة ، وتراجع الثروة الغذائية ، وفقدان التوازن البيئوي ، بما فيه التلوث ، الخ من قائمة الامراض التي اعتبرها ضريبة التقدم .**

وفي الوقت الذي أصبحت السيارة هدفا استهلاكيا، وتنافسا لتصريف الانتاج ازدحم كوكبنا بالضجيج ، وبحوادث الطرق ، بجثث السيارات ، وروثها وادرانها، وتلويثها للهواء والخ حتى أصبحت اليوم رمزا للتحكم التبعية الاقتصادية اكثر منها توفيرا للوقت .

وتبدأ أهمية مثل هذا المعرض في طرحه هذه الاسئلة الشجاعة ، ومواجهته للمرحلة السابقة بالشك والادانة ، لطابعها الاستهلاكي ، والتي طبعها البترول بطابعه،وهو يطرح حقائق كشفتها الازمةالحادة للطاقة، والتي تسمى « الصدمة البترولية » .

**وهكذا فالدعوة الى عمارة الطين ،لاتخلو من الرغبة في كشف بيان حول الاسباب التي تقف وراء احتقار هذه المادة ، لاحلال مكانها المواد الاوربية المسبقة الصنع والغالية الثمن .**

**وكذلك ، فان التنويه لاهمية : الطواعية التشكيلية في هذه المادة تجعل منها اداة ثقافية تحمي التراث وتلغي ذلك اللباس الموحد المفروض على العالم ،والذي نسميه : « الطراز العالمي » أو « الستيل » والقائم على التصاميم « المسبقة الصنع » من الوحدات الاستهلاكية ، وفي المعرض دعوة للتحرر من التبعية الثقافية والاقتصادية في العالم النامي لهذا الطراز .**

**في الدول النامية ، نلاحظ انفجارا هستيريا متواصلا للنقل عن أسوأ النماذج المسبقة الصنع ، رغم عدم ملاءمتها للطقس ، وذلك على حساب العمارة المحلية من الطين وأنواعه ، والتي تسجل تراجعا كبعض الاجناس الحية التي تعيش غروب فنانها بسبب تطور الصيد .**

وزيادة في المفارقة ، ان موقف هذه الدول النامية ، يتم في الوقت الذي يتحول فيه اكثر الامريكيين ، وخاصة الميسورون منهم ، الى العمارة الطينية ، خاصة في المناطق الجنوبية الغربية من الولايات المتحدة ومنذ قام ( ١٩٧٢ ) يبنى كل عام ( ١٦٠ ) الفا من البيوت التي يقوم السكان ببنائها بانفسهم ، حسبما يذكر المعرض . في عام ( ١٩٨٠ ) تعلن انديرا غاندي(١):

**ـ « ان المساكن الحديثة تقود الى ضياع وهدر الطاقة ، مع ذلك فهي تظل حارة في الصيف ، وباردة في الشتاء ، وهذا عكس حالة العمارة التقليدية ... فاذا كانت التقنية الحدثية، ضرورية ، فالقديمة ايضا، وهذه الاخيرة توحد المعارف المتراكمة منقبل الساكنين انفسهم عبر قرون ، بما يخص التأقلم مع المناخ ، ومع طبيعة الحياة ، ورغمان هذه المعرفة لا يمكنها الاحتفاظ بكل شيء، لان الحياة تتطور ، فما هو واجب :تطويع.. وتحسين المعطيات بكاملها » .**

أما ( جوليوس نيريري ) رئيس جمهورية تنزانيا يعلن عام ( ١٩٧٧ ) :

**ـ السكان يرفضون بناء منازلهم من الآجر ، ويريدون ان تكون سقوفهم متماوجة ، وجدرانهم مصنوعة مما يسمى « الطين الاوربي » أي الاسمنت ، اذا اردنا في المستقبل أن نتقدم ، علينا ان نتخلص من هذا الهوس الذي أصبح اضطرابا عقليا » .**

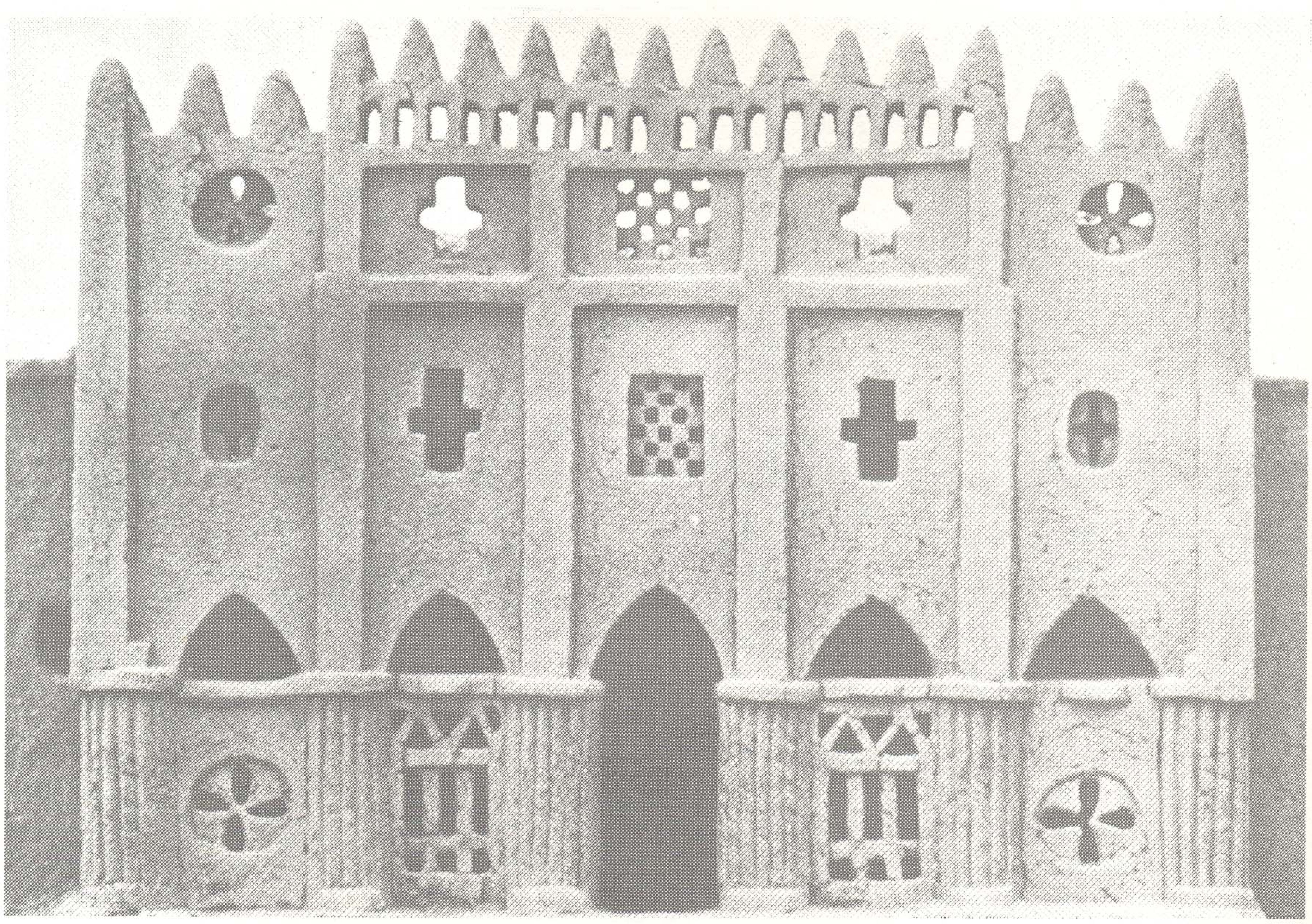
ويختصر ( ماوتسي تونغ ) هذا الموقف فيقول :

**ـ « من الافضل أن نتعلم التجفيف ... على ان نستورد السمك المجفف » .**

ان تعاونا متبادلا بين اوروبة والمغرب ، يجري منذ سنوات للامتحان الدائم لديمومة هذه المادة ، ونجد ان بعض التقاليد العريقة ، في قدمها والتي تصل الى اريحا والرافدين ، يحافظ عليها في بناء بعض القرى في المغرب ، ضمن اطار الطراز الاندلسي المسيطر على العمارة الطينية ، في هذا القطر منذ العصر الاموي .

وتعتبر مدينة ( داوديات ) الطينية في المغرب التي بنيت بين عامي ( ١٩٦٣ ـ ١٩٦٦ ) ، افضل مثل على

(١) من حديث لانديرا غاندي نشرته مجلة الطبيعة ويعيد المعرض ذكره .



بيت بالطين في مالي

التعاون التجريبي الاوربي ـ العربي ، وهي مدينة من الطين تتشكل من ( ٣٢٠٠ ) مسكن ، وقد قام بتعميرها ما يقرب من ٩٠٪ من العمال العاديين العاطلين عن العمل و ١٠٪ عمال متدربين ، مما يعطي صورة عن اقتصادية هذا النوع من العمارة ، والذي طبق سابقا في الصين ذاتها .

ويتحدث ( جاك ميلانور ) مدير مركز البحوث الصناعية في ( باريس ) ، مشككا في جدوى هذه المادة مؤكدا على ما هو متوارث من الافكار ـ « خطأ أم صوابا ، ان التعمير بالطين النيء ، بالنسبة للبيت الشخصي تحقق من خلال عمارة الفقر والتخلف ، **بينما المواد الحديثة تستحضر روح أو وهم الغنى أو التطور ؟ ! »** .

## المعرفة الموروثة والحداثة

والكثير من الافكار الجديدة التي بدأت تعيد النظر في المفاهيم السائدة ، وضعت موضع الشك شعار « الحداثة مهما كان الثمن » وهناك مثال ذكر في مقدمة دليل المعرض :

**ـ « بعد مرور نصف قرن من التخلي عن الابحار في المراكب الشراعية ، ها هي الولايات المتحدة الامريكية واليابان وفرانسا تكتشف فضائل هذا الاختراع الذي أصبح في زوايا النسيان ، ليس من أجل الحنين الى الماضي ، أو ممارسة هواية مترفة ، ولكن من الناحية الاقتصادية ، ولحماية البحار من التلوث ، ولقد ثبتت هذه التجربة في اليابان عام ١٩٨٠ وفي فرانسا عام ١٩٨١ »** .

أما حديث ( جاك ميلانو ) مدير الابحاث ، والمشارك في المعرض ، فهو يدل ـ ان دل على شيء ـ على أنه على الرغم من أن الخط العام لهذا المعرض ، معادٍ للعنصرية في العمارة فهو لايخلو من بصمات : عادة التعصب لوجهة النظر الاوربية التقليدية ، والساعية للهروب من تسمية الاسماء بمسمياتها والدعوة الى تذويب التراث العربي والاسلامي ، والعربي التقليدي القديم ، في مستودع العالمية ، من جديد .

ويبدو ذلك في هذا الاتجاه ، الذي سيطر على أغلب النماذج من العمارة العربية والآسيوية الافريقية ، وذلك لربط هذا التراث بالفكرة المسبقة عن القصور الحضاري للقارة السوداء ، مبتعدين عن ذكر أمثلة من الاندلس أو سورية أو العراق ، وهذه الدول هي مهد هذا

التعبير بالطين ، فالدول المذكورة مثلا هي : مالي وغانا والداهومي ، والمغرب ، والجزائر ، وليبيا ، واليمن الشمالي والجنوبي وايران .

أما المدن الطينية ، التي استخدمت كنماذج مهنية فهي :

ـ « كانو في نيجيريا ، وآكاديس في النيجر ، وتومبوكو في مالي ، ولادة في موريتانيا ، مراكش في المغرب ، أدرار في الجزائر ، غدامس في ليبيا ، سعدة في اليمن الشمالي ، شبام في اليمن الجنوبي ، ثم يزد في ايران » ـ .

وهكذا نجد أن المادة قد اختيرت بشكل يضع ويعجم التراث العربي والاسلامي . في لعبة عالمية .

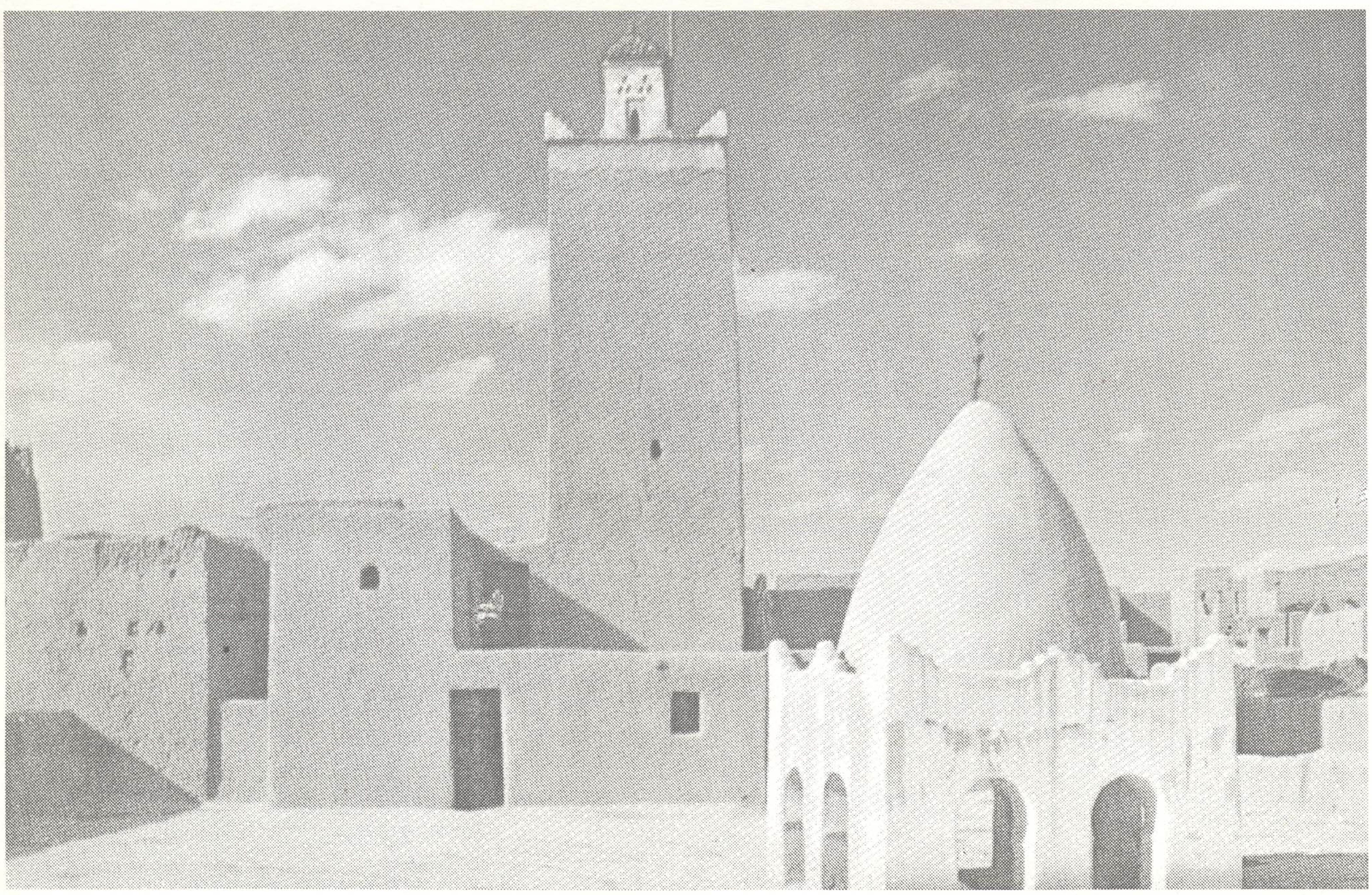
**هذا بالاضافة الى أنه من الضروري التذكير دوما بأن العمارة الطينية هي ثقافة ريفية على أساس أن ١٥٪ من البيوت الريفية في العالم اليوم هي « طينية »، وأن ثلث سكان الكرة الارضية اليوم يعيشون في بيوت من الطين ، وهذا يعني أن نسبة ١٥٪ من البيوت الطينية ، موجودة في المدن ، وهي السوق المؤجل للمواد المعمارية الحديثة ، والذي سوف يرفع الدول من المستوى النامي الى المستوى المتطور ، حسب المنظور الاوربي للنمو .**

وأخشى ما أخشاه هو أن تكون اعادة هذه المعرفة الاصيلة في تراثنا الطيني ، والذي تم نسيانه ، وتأصل احتقارنا له ، سوف تؤدي الى طرح جديد للسوق التجاري المعماري الاوربي يحل محل السوق القديم للمواد المعروفة ، ويتجه الى تغيير النمط المعماري السائد الآن .

★ ★ ★

**ولكن كيف يتم التنويه بشجاعة ، الى فكرة العودة الى المادة النبيلة، والخالدة، والمتواضعة ، الى الطين؟!**

تعود الفكرة ـ حسبما يروي المعرض ـ في أصولها الى زمن الثورة الفرنسية في عام ( ١٧٨٩ ) حين طبع المعماري الفرنسي ( كوانتيرو ) كتابه عن [ البناءالطيني]



جامع العنويلم في المغرب

منوها الى أهمية هذا البناء وتحقيقه للديمقراطيه والعدالة الاجتماعية ، من خلال هذه المادة ، والطريقة التي تكفل توزع السكن في العالم بعدالة ، مثل حق السباحة على شواطىء البحر .

**وقد ألف مايربو على خمسين كتابا خلال عشرين عاما منتقدا بمرارة : النظرة الاستعمارية الاوربية الى البناء بالطين .**

**واستمر التقصي بصمت ، ودون أي ضجيج منذ بداية القرن الماضي ، في دور الابحاث المعمارية والصناعية ، التي لم تنفك عن اجراء البحوث ، من أجل عقلنة هذه المادة ، واخضاعها للتقنيات المعاصرة ، وذلك من أجل حفظ حقها في بيعها مرة ثانية جاهزة الصنع ، وليست طبيعية كما درج العرب على استخدامها .**

**واستمرت البحوث والدراسات ـ حسب ما يروي المعرض لنا ـ في ألمانيا وايطاليا والدانمرك منذ عام ( ١٧٩٠ ) وفي الولايات المتحدة ، منذ عام ( ١٨٠٦ ) وفي استراليا منذ عام ( ١٨٢٣ ) . وهكذا .**

**والواقع أن مادة الطين لم تطرح في العمارة العالمية بشكل ثوري وجدي ـ خاصة في أوربا والولايات المتحدة ـ الا على يد المهندس العربي : حسان فتحي ، الذي دعم دعوته تلك بالعودة الى كوانتيرو تجنبا للحساسية الاوربية ، وذلك بعد ( ١١٦ ) عاما على وفاة كوانتيرو .**

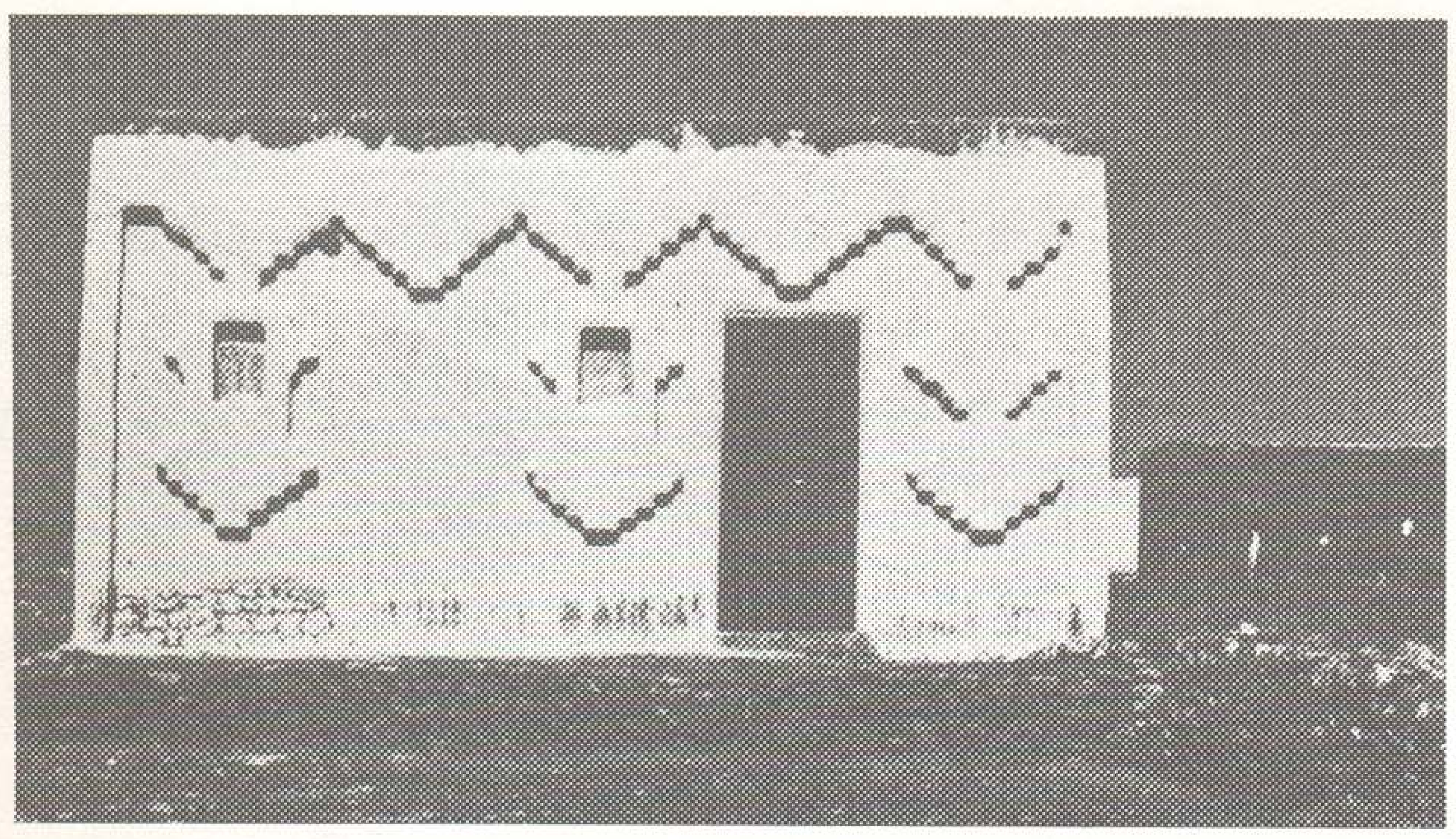
**وقد أثبت ( حسان فتحي ) في مؤلفه النظري عام ( ١٩٤٦ ) ، ولذي كتبه بالانكليزية ، وترجم مؤخرا الى عدة لغات منها الفرنسية ، ثبت دعوته الاصلية بالعودة الى أبنية الطين ، والتوقف عن هدمها ، واستبدالها بالمواد المعاصرة داعيا الاوربين الى تجاوز العقدة ، الطبقة الحاكمة السياسية والقناعة بالميراث الديمقراطي التقليدي الذي سيخفف من مشاكل العمارة في العالم النامي والمتطور معا ، ويخفف من أزمة السكن المفتعلة ... وقد سماه الفرنسيون ( حسان كوانتيرو الجديد ) وقبلوا بنظرياته بعد تعديل أسمه ، ولقد كان ذلك أحد أكبر أسباب اقامة هذا المعرض ... لقد علقت صورته في الصالة الرئيسية في المعرض وكتب تحتها بالخط الكوفي الاية الكريمة : « ... وخلقناكم من طين ... »**

## الطين ... قدسية أعرق من التاريخ

التراب الغضار ، الصلصال ، الطين ، ما هي الا مشتقات الارض التي تشكل ٧٤٪ من القشرة الارضية ، مادة يعيشها الانسان ، وتماثل حقه في الاحساس بالجاذبية الارضية ، والاحتكاك بقوام مادة ـ هذا



بيت من اليمن الشمالي



بيت من سورية شمالي حلب



صنعاء في اليمن الشمالي



سقف سوق في مدينة كاشان الايرانية .

الاحتكاك الذي يبدو غريزيا عند الانسان ـ ونشاطه - السكني، والغني بالطين، ولا يؤدي الى تبذير الطبيعة، أو تلويثها لانه هو الطبيعة نفسها ، أو ماهية هذه الطبيعة وأحد أهم عناصرها الاساسية .

ومنذ القديم « وفن الخزف يعكس حضارات الشعوب » . حسب تعبير الناقد الشهير ( هربرت ريد ) .

**ان أغلب الحضارات الريفية او المدنية ، قديما وحديثا تستخدم هذه المادة النبيلة ، في البدء كانت الارض ...**

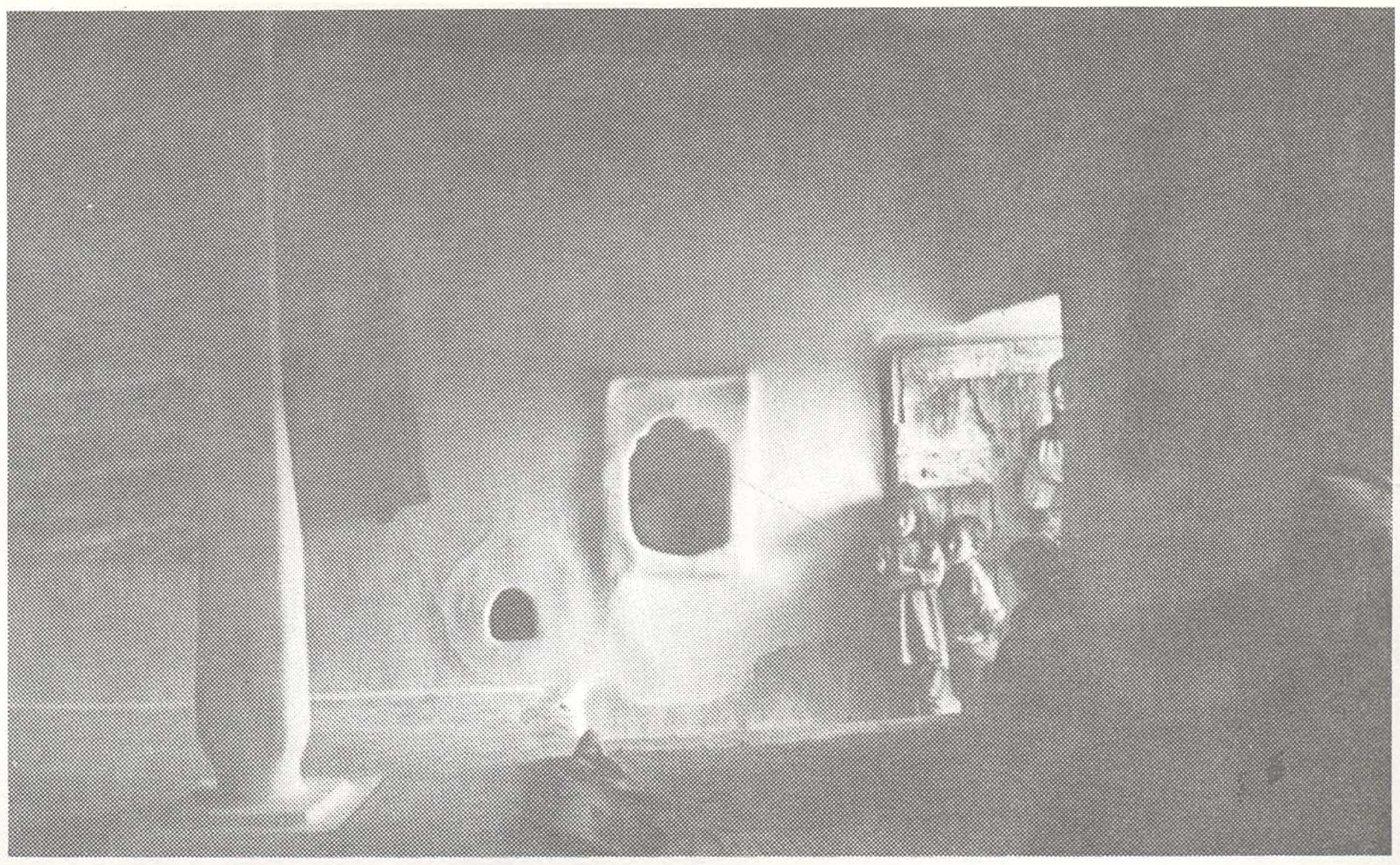
**المادة الخالدة التي لا تندثر ، وشواهدها الموغلة في القدم ، تدل على ذلك ، رغم أن هذه المادة ترتبط بخبرة الجنس البشرية ، لكن هذه الخبرة في بنائها تبدو أكثر كثافة في تراثنا ، حتى السابق للعروبة والاسلام ، والذي يصل في غوره حتى ما قبل التاريخ ... فمن المتفق عليه ... من قبل كل الباحثين هو أن مدينة « أريحا » ، هي أول شكل لمدينة في تاريخ الانسان ، ويعود تاريخها الى ما قبل ( ١٠ ) الاف عام قبل الميلاد ، وذلك لان هذه المدينة تبدي نظاما مسورا لتجمع مدني من بيوت الطين وحيث ولد أول شكل معروف للتنظيم الديني على كوكبنا الارضي .**

**وعلى مر آلاف السنين قبل المسيح بعد ذلك نجد أبنية ( بابل ) الاكثر طموحا : مخازن وقنوات مائية وزيقورات واهرامات ومعابد ، ثم العمائر الملكية في ( ماري ) وكلها من الطين .**

**أما برج بابل المبني في القرن السابع قبل المسيح فهو عمليا أول ناطحة سحاب في الكرة الارضية لانه يرتفع الى ( ٩٠ ) مترا ويقتصر مع ذلك على سبعة طوابق فقط(٢) .**

ان هذه الامثلة لا تعني أن البناء بالطين مقتصر على تاريخنا القريب أو البعيد فهناك أمثلة أخرى هامة من نموذج سور الصين العظيم ومدينة ( آخليت ) في مصر

(٢) يطرح هذا العدد من الطوابق ، مشكلة تستحق الوقوف عندها ، وهي أن البيوت في العمارة العربية والاسلامية لا تتجاوز الطوابق السبع ، وقد تبين في احصاء نشر السنة الفائتة بأن أغلب الذين يبدون انحرافا وشذوذا على مستوى الجريمة والاغتصاب يعيشون طفولتهم في طوابق أعلى من السابع .



قرية لبنانية ... ديكور داخلي لبيت



ديكور داخلي في اليمن .

القديمة ، وغيرها في تاريخ العمارة الهندي والروماني، ولكن مانحسه هنا من خلال كثافة الامثلة المختصة في تراثنا ، أن سمة عميقة تربط هذا التاريخ دون سلخ شرائحه ، تحكم شكل وطريقة صنع الطين في العراق ومدينة الزهراء في قرطبة الاندلس .

علاقة غريبة تتجاوز المنطق الفكري والجنسي ، يلف مدينة ( كاتال) في تركيا، و ( هارابا ) في الباكستان، وغيرهما ..

**وبالاختصار ان التاريخ العربي والاسلامي يحوي تقاليد البناء بالطين ، كميراث يتقدمه ، وفي أرض هي في الاساس مهد بدايات تنظيم المدن للجنس البشري .**

**ولعل أهم سبب ، من أسباب تعميق خبراتنا التراثية مع الطين هو قدرته الفائقة على التأقلم المناخي، وتعتبر هذه الميزة من أثمن ما يمتاز به الطين ، ولنا عودة الى هذه النقطة الهامة ، رغم أن هذه المادة استعملت كما ذكرت في شتى الاقاليم المناخية في العالم ... الحارة والباردة ، الجافة والرطبة ، لكن درجة من الافضلية تبديها صياغته في شروط المناطق الجافة حسب الاحصائيات والامثلة التي ذكرها المعرض .**

★ ★ ★

ان المعرض لا يستحضر جميع أشكال العمارة الطينية ، بل يقتصر على العمارة البسيطة ، المرتبطة بمادة الطين النيء ، والمجفف في الهواء أو الشمس ، وهذا النوع يسميه العرب: «الدابوق» أو «الطابوق»، أو الآجر الطيني ، وذلك لتمييزه عن الآجر المشوي بالافران ، وهو الاصلب والاكثر تعقيدا من حيث الصناعة .

وكلمة « آدوب » في العربية تعني دابوق ، وقد انتقلت الى اسبانيا فأصبحت ADOBE ثم حملت مع

اللغة الاسبانية ، الى القارة الامريكية منذ القرن السادس عشر مع الحملات الاسبانية ، ثم اعتمدت كمصطلح لهذا النوع من البناء في اللغة الانكليزية ، ثم ترجمت الى بقية اللغات وخاصة الفرنسية وبقيت على ماهي عليه ، وهي تعني : « الآجر الطيني النيء والمجفف بالشمس بعد صنع قوالب منه ، والآدوب خليط من الماء والتربة والخيوط النباتية ، وهو على الاغلب من القش المقصص ... » .

والواقع أن العمارة العربية والاسلامية استعملت الاثنين . الدابوق – الآدوب – والآجر المشوي حسب الاقاليم . وسواء أكان البناء من الطين المرصوص – الدابوق أو الطابوق أو الآجر المشوي فهو يحقق في كلا الحالتين الفلسفة الاساسية للعمارة العربية الاسلامية، وهي اقامة مناخ سكني ، حركي ، مرتبط بالايقاع العام الكوني .

ففي الحالة الاولى أي حالة الطين النيء (الدابوق)، تغير الابنية غطاءها أو طلاءها ( ذو الطبيعة الطينية )، بشكل موسمي بحيث يدهن السطح الخارجي كل عام ضمن ايقاع مرتبط بتناوب الفصول ، ويعقب فصل المطر بنوع من الغسيل الروحي الشعائري .

وكذلك الامر في الحالة الثانية ، ذلك لان الآجر هو المادة الطينية الاكثر صنعية ، لانها تحتاج الى الافران ، تغطى بغلاف من مربعات السيراميك ، المسمى بالزيللج في المغرب أو القيشاني في تركيا وايران ، وهو نوع من البورسلان المزجج الملمع والممتص لاشعة الشمس ، ورصفه بشكل غير متجانس مهما كان احادي اللون ، ( على الاغلب يملك اللون التركوازي الفيروزي)، فهو يومض ويتحرك بسبب تنوع زوايا اصطدام أشعة الشمس عليه ، وبالتالي فحركته البصرية تتبع تحولات الشمس وتعاقب الليل والنهار .

## الطين ... بركة

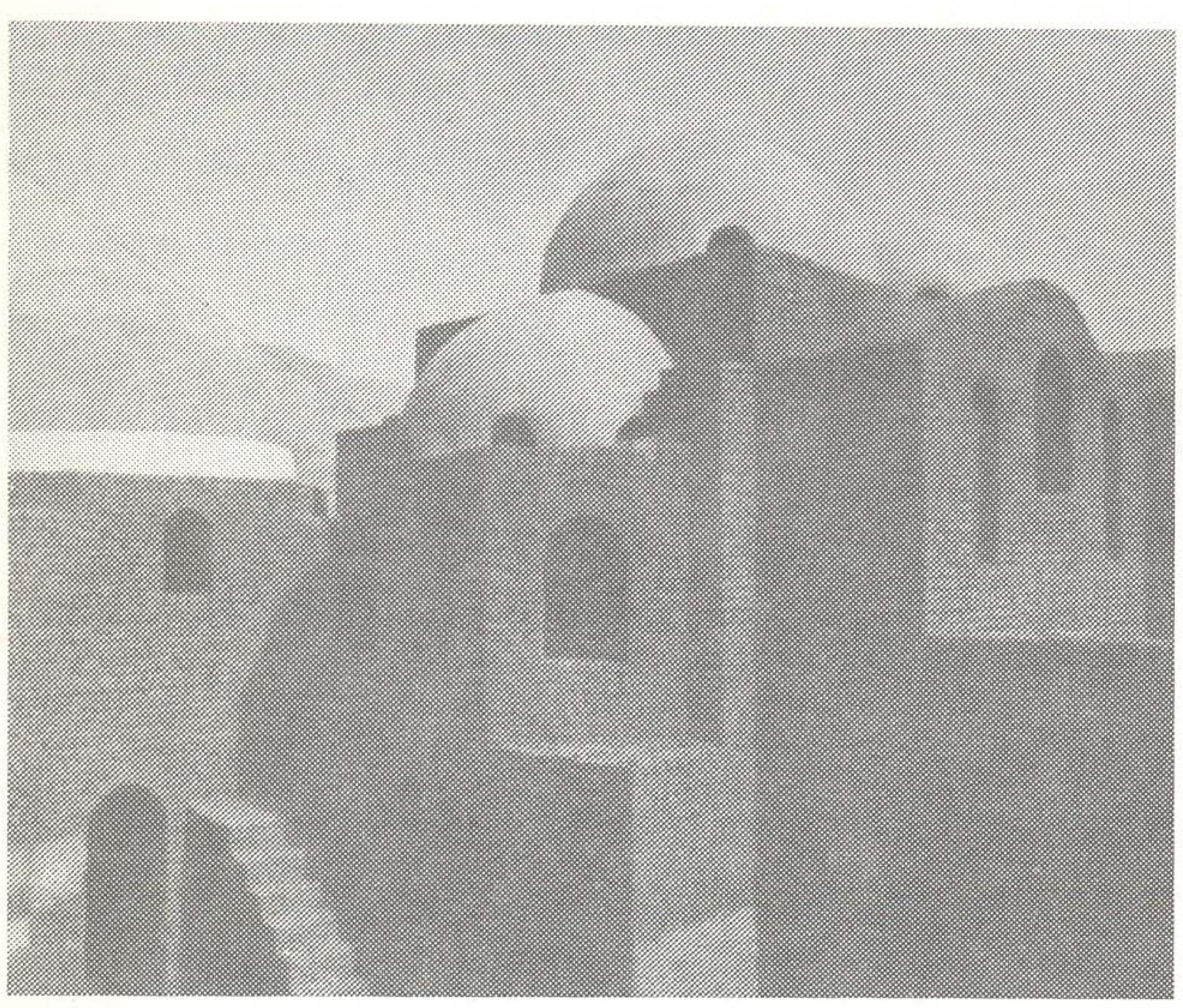
**الطين كما نعرف ، يرتبط بخلق الانسان ، منه خلقنا واليه نعود ، خير القبور الدواثر ، الطين ، الماء، النور عناصر أولى للعمارة العربية الاسلامية ، ويكفي أن نعود الى اختراع الزجاج المعشق في القرن الثامن في دمشق ، حتى ندرك معنى قيادة النور الالهي في الطبيعة الى الداخل ، علما بان الزجاج نفسه مصنوع من سيليكات الرمل الصحراوي .**

**الاتصال والتبادل بين الداخل والخارج ، هو أكبر أسرار العمارة العربية والاسلاميه ، فيبدي نوعا من التوازن الحراري ، رطوبة في الصيف ، ودفء في الشتاء مما يسمح التالي باستغلال الطاقة الطبيعيه والصحية للشمس(٣) .**

**وهكذا نجد أن أهم ميزات هذه المادة هي أنها توفر الطاقة ، في مجال التدفئة والتبريد وفي مجال التنفيذ ، فهي لا تحتاج الى صناعة معقدة ، ومصانع وأفران وآلات .**

وبما انها تصنع محليا فهي ليست بحاجة الى وقود ونقل ومواصلات . كما أنها لا تحتاج الى تأهيل عالٍ، فبالامكان الساكن أن يبنيها بنفسه وبالتالي فهي توفر نفقات الدراسات المعمارية الباهظة التكاليف ، وبما أنها لا تحتاج لاي صناعة مركزية ( تلحق بها المناطق الزراعية معماريا ) ، وهكذا فان شكلا عاما من العدالة الانسانية يرافق ممارسة السكنى بها أما بالنسبة لاوربا فان أهم ما دفعهم للاهتمام بها هو تلك( الصدمة البترولية ) التي سببتها أزمة الطاقة وبالتالي التضخم والبطالة .

وقد قلبت هذه الازمة منذ عام ( ١٩٧٣ ) الكثير من المفاهيم لمخططي النظام الاقتصادي في العالم ، وتزعزعت لديهم الكثير من القناعات الثابتة حول مفهوم المدينة المعاصرة في كثير من المجالات ، وخاصة في مجال العمارة ، والمعرض واحد من ثمرات هذا التحول ، خاصة وأن مصاريف الطاقة في الدول الاوربية الغنية يستهلك بشكل وسطي ٢٥٪ من انفاقها الوطني .



مشروع للمهندس العربي حسان فتحي .

(٣) هذا يوضح أحد الاسباب الجانبية للاهتمام بمادة الطين في العمارة الاوربية وذلك لان التدفئة الشمسية بدأت تتضاعف منذ أزمة البترول .

فنان عالمي

# فروبيل
## «ذلك البشير...»

بقلم: عاصم الباشا

**من ميزات الفن الحقيقي أنه يحمل في طياته شيئاً من النبوءة ، وكما شعر الموسيقار سكريابين - على سبيل المثال - ومنذ أواخر القرن الماضي ، باقتراب العاصفة وبأن الثورة آتية لامحالة، نجد اعمال فروبيل تلتحق بذلك الركب من المبدعين الذين اعلنوا مع الشاعر بلوك أن « الافق ملتهب ، وهو متألق لدرجة يصعب فيها تحمله » .**

**تكمن أهمية ابداع فروبيل في تحطيمه الاطر المعهودة للتناول التصويري ، وكونه صوتا قويا ، جريئا ، في دروب البحث عن لغة تشكيلية جديدة .**

ومن البدهي - وكأنها لعنة سيزيف - أن معاصريه لم يدركوا كنه الطرح الجديد ، المجدّد ، فعلى الرغم من أن رومانسية فروبيل المنتفضة، الثائرة التي لمست قرارة الناس - كما يقول الناقد أندريه بيلي - بمثلها الجمالية ، الاّ أنهم قابلوها برد فعل سلبي ، لكنها وجدت صداها في صفوف الطلبة المتمردين، والشعراء، والفنانين الشباب .

وكان فناننا من أولئك الذين يصيبهم المجد قبيل النهاية ، فتوافد الناس اليه يحملون اكاليل التقدير بعدما انهارت صحته وفقد بصره تماما .

وفيما قاله الفنان [ الكساندر بنوا ] كثير من الدلالة ، فقد اطلق تسمية لذلك العصر : « انه عصر فروبيل » .



**هذا موتسارت :**

وصل موسكو في أواخر عام ١٨٨٩ ، وصل صدفة مع قافلة سيرك ، وهو يلاحق الايطالية الحسناء آنا غابي ، فقد حاول تصويرها مرارا في كييف حيث نفذ دراسات لبدلات السيرك .



الشيطان جالساً ... فروبيل

وكانت له ارتباطات مع كنيسة فلاديميرسكي لتصوير الزخارف بعد أن فشلت مشاريعه للجداريات في اقناع رجال الدين ، وكان قد سئم تلك الزخارف فتخلص من واجباته في كييف واستقر في موسكو .

وسرعان ما يقدمه اصدقاؤه لرجل الصناعة ، الذواقة وراعي الفنانين الكبير « س . مامونتوف » ، وكان هذا الاخير يملك قصراً في ضاحية من موسكو تدعى « ابرامستغو » ، أصبح في الاعوام المحصورة ما بين ١٨٧٠ و ١٨٩٠ ، ملتقى جيلين من كبار الفنانين والأدباء الروس .

وسُحر ( مامونتوف ) بذلك الشاب معتدل القامة، ضعيف البنية ، النحيل وبرشاقة ، والذي تعلو محياه خطوط دقيقة عصبية ، فقد صدقت شهادة كل من ابنه ( الذي عمل معه في كنيسة فلاديميرسكي في كييف)، والفنان سيروف ، زميل فروبيل في الاكاديمية .

**... يتذكر كونستانتين كوروفين قائلا « وأنا أتأمل فروبيل ، بشعره الاشقر ، وصفار عينيه ، وتواضعه المفرط ، وجدت نفسي أقرر : هذا موتسارت ! » .**

**بعد أن تأكد مامونتوف من قدرات الفنان أحاطه بالعناية وقدم له فرصة الاستقرار والعمل في بيته الكائن في « سادوفوي ـ سباسكوي » .**

* * *

ولد ميخائيل الكساندروفيتش فروبيل في الخامس من آذار ١٨٥٦ من أ ب بولوني وأم روسية ، وذلك في مدينة ( أومسك ) حيث توقفت الكتيبة التي خدم بها والده ، وبعد أن أكمل دراسته الثانوية في أوديسا التحق بكلية الحقوق في جامعة بيتربورغ ، وما أن تخرج عمل في ادارة القضاء العسكري ، لكن هذا لم يمنعه من العودة الى الحياة الطلابية في خريف عام ١٨٨٠ عندما أصبح طالبا في أكاديمية الفنون .

بعد عامين من ذلك دخل مرسم المعلم الكبير [ تشيستياكوف ] وكتب لشقيقته يقول : **« انني مستغرق بالعمل لدرجة أنهم في الاكاديمية يضربون بي المثل ، عندما لا أعمل فانني أفكر حول العمل » .**

في تلك الفترة اكتشف فروبيل اسرار التصوير

بالكلاسيكي ، وقد جذبه الخط الحاد المعبر ، ديناميكيته وتوتره ، وكان أسلوب المعلم ، وهو البناء الانشائي للشكل بواسطة الخط واللون ، قريبا من حس الفنان :

**« أعجبتني بشدة أسس معالجاته ، لانها لم تكن سوى معادلة علاقتي مع الطبيعة »** .

في عام ١٨٨٢ صور بالالوان المائية صورة [ ز . شتوكنبرغ ] ، خطيبة صديقه في الدراسة . في تلك اللوحة تطالعنا بألوان حيوية ، طازجة ، وقد نقل الفنان « هوائية » القماش ولمعان العيون الساحر ، بالقيم اللونية الباردة ، واقوى ما في العمل هو البناء العاطفي الفروبيلي ، كآبة مكتومة ، تيقظ في الشفاه المنقبضة ، وقلق النظرة الثاقبة .

كان يعمل في الاكاديمية والرسم من ١٢ الى ١٥ ساعة يوميا ، وهكذا بقي نظام عمله الى أن فقد بصره ، وكان يردد شعاره : « كل عمل حقيقي يتطلب مقدارا من التضحية وشيئا من التعصب من قبل المرء » .

قضى عام ١٨٨٣ باحثا عن مواضيع للوحاته ، فنفذ دراسة لـ « هاملت وأوفيليا » لم تصل نضوج العمل التصويري المتكامل . لكنه من يبلغ مراده في شكسبيرياته الا فيما بعد ، أما الآن فانه يصور هاملت الشبيه بابليس ــ وقد رسم الفنان نفسه ــ والضحية المستضعفة أوفيليا ــ وكانت النموذج زميلته في الدراسة ، النحاتة [ م . ديللون ] ...

ويحتاج الفنان لقرابة العشر سنين من العمل المتواصل المرهق للسيطرة على خبرة قدماء الروس ، تقنيات فناني البندقية في القرن الخامس عشر ، وأبحاث ( ألكساندر ايفانوف ) المجددة قبل أن تتشكل لديه لغته الفنية وبناءه الخاص .

في عام ١٨٨٤ ، وقبل أن يكمل الفنان دراسته ، دعي الى كييف بمبادرة من [ تشيستياكوف ] وبفضل توصياته ، ليرسم ــ بل ليصور من جديد ــ جدارية بتقنية الفريسك تشيع منها روح فن القرن الثاني عشر .

الروسي ــ البيزنطي ، وكان ذلك على جدران كنيسة [ كيريلوف ] ، وأتى على العمل بعد عام من المثابرة ، واجدا حلولا جديرة بفنان كبير حقا . بعد ذلك طلبت منه الكنيسة ذاتها تصوير بعض الايقونات ، وقد أنجز ذلك العمل في البندقية الى حيث توجه في نهاية عام ١٨٨٤ بغية الاطلاع على الفسيفساء البيزنطية ودراسة أعمال فناني عصر النهضة المبكر ، فاستخدم كل خبراته في « عذراء كيريلوف » .

وعلى الرغم من ان الصحافة والنقد الفني أطريا عمله في الكنيسة المذكورة الا أن الفنان لم يقتنع بالنتيجة وراح يبحث عن مجالات للتشكيل وأدوات تعبيرية



ايزابيلا ... زوجة فروبيل

جديدة . وكانت فترة الثمانينات بمثابة مرحلة « أخذ النفس » بالنسبة لأولئك الثوار المتمردين المتطلعين الى حياة جديدة ، فترة تفكر ، فترة بحث عن نظم وأساليب أخرى جديدة .

ولم يك ( فروبيل ) وحيدا في ذلك السيل ، ففي كييف ، وعلى صفحات جريدة « زاريا » نشر لفيف من الادباء الشباب بيانا يعلن ميلاد تيار أدبي جديد تحت اسم « الجمالية الخالصة » يقطع الصلات مع التقاليد التي شاخت والمثاليات المستهلكة .

هذه الابحاث الادبية والفنية اعتبرت « انحطاطا » دون أن يعبأ بتحليل اسباب الفردية المفرطة في الوعي الفني للعصر ، ودون أن تدرس الازمة الحادة في الاذواق الجمالية للمجتمع البرجوازي ، وحماس التأكيد على فردية المبدع .

بعد انتهائه من اعمال كنيسة ( كيريلوف ) طلبت كنيسة فلاديمير سكي وضع تصاميم لجدارياتها لكن التصاميم قوبلت بالرفض ـ كما سبق ان نوهنا ـ فعاد لفكرة كانت قد راودته ، ففي خريف عام ( ١٨٨٦ ) شاهد والده لوحته غير المنتهية فكتب لابنته : « يقول ميشا ( تصغير لميخائيل ) ان ابليس هو روح تجمع مظهر الرجل والمرأة ، روح غير شريرة بقدر ماهي معذبة وكئيبة » . ثم في صيف ١٨٨٨ ، وفي رسالة اخرى ، يخبرها ان ابنه قادم الى بيتر بورغ ترافقه لوحته .

لكنه توقف في موسكو، بعد أنرأى كوروفين العمل ـ وكان فروبيل قد اسماه « المجهول » كتب يصفه : « رأس كبير غريب وعيون ملتهبة ، وفم جاف منفرج بخفة . صور بخطوط حادة ... في الوجه الم يكاد يكون ابيض » .



ابليس كما رسمه فروبيل

في بدايات معالجته لموضوع الابالسة عمد فروبيل الى نحت وجه عام ( ١٨٨٨ ) وكتب لشقيقته : **« انني انحت ، لاحظت ان ولهي للاحاطة بالشكل بقدر الامكان يزعج رسمي ، فقررت نحت ابليسي ، هكذا سيكون مفيدا لعملية التصوير ، خاصة اذا لونته كما تتطلبه اللوحة ، سأستعمله كنموذج مثالي »** .

حلمه التعبيري في تلك القطعة النحتية ترك أثرا في النحت الروسي ، وكان ـ دون ان يدري ـ اول من ينجز نحتا انطباعيا في روسيا .

وفي عام ١٨٩٠ عمل فروبيل في رسوم تزيينية لنص الشاعر ليرمنتوف « ابليس » مستخدما ايقاع الكتل ذاتها التي جاءت في المنحوتة .

الاشهر الاولى في موسكو جلبت له الهدوء والثقة التي كان احوج مايكون اليهما ، ورعاية مامونتوف ، والروابط الابداعية مع الاصدقاء ، وسلطة الموسيقى المهيمنة في تلك الاجواء ، كل هذا حمل اليه عالم مفعم بالشعر . ولعله نقل هذا العالم في لوحته « ابليس جالسا » ١٨٩٠ ( غاليري تريتياكوف موسكو ) وهي اكثر النماذج الابليسية شاعرية ، العملاق الشاب لايعرف الشك ولا الكراهية ، كله كآبة .



تمارا والشيطان ... من رسم شعر ليرمنتوف

وكان لهذا العمل وقع وكأنه بيان ابداعي : حدود للشكل محكمة ، ومدروسة ، وتقنية تصويرية متميزة ( فسيفسائية ) ، وكان له تأثير على اصدقائه فقد بدت لهم اعمالهم « شاحبة ومصقولة كالصابون ... بينما اعماله مختلفة تماما ، تصوير لم يسبق رؤيته » ( من حديث لكوروفين مع سيرف ) .

في مجموعة رسومه لقصيدة ( ليرمونتوف ) عمد الفنا نالى الاسلوب ذاته ، تبرز الاشكال من ايقاع الخطوط والسطوح مؤكدة ـ بنبض فسيفسائي ـ ديناميكيتها ، وبصعوبة بالغة وافقت دار النشر على طبع هذه الرسوم ، لم يحصر فروبيل اهتماماته بالتصوير ، النحت والحفر فقط ، بل تعداها الى الفنون التطبيقية ، الى تصميم الديكورات للاعمال المسرحية ، بل نراه يصمم عملا معماريا ايضا ( عزبة مامونتوف ) « بذوق روماني ـ بيزنطي » كما يصفه الفنان نفسه .

في عام ١٨٩١ عمل مشرفا على محترف الخزف في ابرامستفو ، ويستغرق في عالم الفنون الشعبية ، يكتب لشقيقته يقول : **« ومرة اخرى ... اسمع ذلك الايقاع القومي الاليف الذي اود تسجيله على القماش وفي الزخارف ، فهذه موسيقى انسان مكتمل ، غير مجزأ »** .

وازدهرت في تسعينات القرن الماضي لدى اكثر الفنانين لامبالاة مفرطة حيال البحث عما هو « قومي » في الفن فقد انهكموا في انجاز مايطلب منهم ، وعلى الرغم من ان فروبيل اضطر الى الاستجابة لطلبات الاثرياء لكن طبيعة الاعمال : لوحات زخرفية ، تماثيل زجاج معشق ، معالج بروح قوطية أو باجواء عصر النهضة ، كل هذا لم يمنع فروبيل من الطموح لما هو سامي ، عظيم ، واحتفالي كمدخل لعالم الشعر .

مابين عامي ١٨٩٢ و ١٨٩٤ تجول فروبيل برفقة مامونتوف في بلدان البحر الابيض المتوسط فزارا ايطاليا واليونان وتركيا وفرنسا .

والى تلك السنوات تعود لوحة « البندقية » التي انجزها بطلب من ثري ، لكن العمل لم يحظى باعجاب هذا الاخير فرفضها معتبرا اياها « خارجة عن ذوق المجتمع » فتنقلت من يد ليد حتى دخلت المتحف الروسي عام ١٩٠٨ .

وكذلك أثار الفنان كثير من الضجة ومن تضارب الاراء بلوحتين زخرفيتين انجزهما بعد ان سأله ( مامونتوف ) ذلك بغية غرضهما في جناح الفنون من معرض « فجيغورودسكوي ١٨٩٦ » ، لكن لجنة التحكيم رفضت عرض العملين فبادر بعرضهما بشكل مستقل معبرا عن رفضه ، وادانته لقرار اللجنة الامر الذي اثار موجة من التهجم عليهما في الصحافة .

لكن الضجة ـ مهما علت ـ كانت اضعف من ان تصل اسماع فروبيل المستغرق في تصميم لوحات جدارية للقاعة القوطية من دار الصناعي «موروزوف»، وقد وقع اختياره على موضوع « فاوست » .

كان الفنان على عجلة من امره ، فوراء الحدود تنتظره خطيبته « ناديجدا ايفانوفنا زابيلا » ،فسافر اليها في تموز وجرت مراسيم الزواج في جنيف .

تعرف اليها في بيتير بورغ ، عام ١٨٩٥ ، وكانت تقوم بالدور الرئيسي في اوبرا من اخراج (مامونتوف) وكان الفنان قد صمم الديكور .

في رسالة من ( زابيلا ) الى شقيقتها تقول : **« انه طيب ومؤثر . واشعر بالفرح معه ... او من بلا ادنى شك بقدراته النقدية فيما يخص الغناء »** .

اتى فروبيل على اخر لوحات « فاوست » في سويسرا ، صيف ١٨٩٦ . ومر عام قبل ان يحصل على طلب آخر لكنه صور خلاله دراسة مائية كبيرة مثل



الربيع ... لوحة فروبيل



الملكة ... فروبيل .

فيها وجه صبية حزينة ترتدي ثوبا اسود وسط ازهار زرقاء ( ديلفينيوم – وهي ازهار تثمر حبوبا سامة ) . لقد انحنت الفتاة لتغرق بيد سيقان الازهار وتضم بعضها الى وجهها ، وتلك السحنة الكئيبة تشير الى قضاء محتوم .

دخلت هذه الدراسة النصبية قاعات المتحف الروسي تحت عنوان « ربيع » . وبهذا العمل يغلق فروبيل حلقة البحث عبر عدسة الرومانطيقية ، وعلى وجه الدقة من خلا لغوته واعماله التي تشبع بها في شبابه .

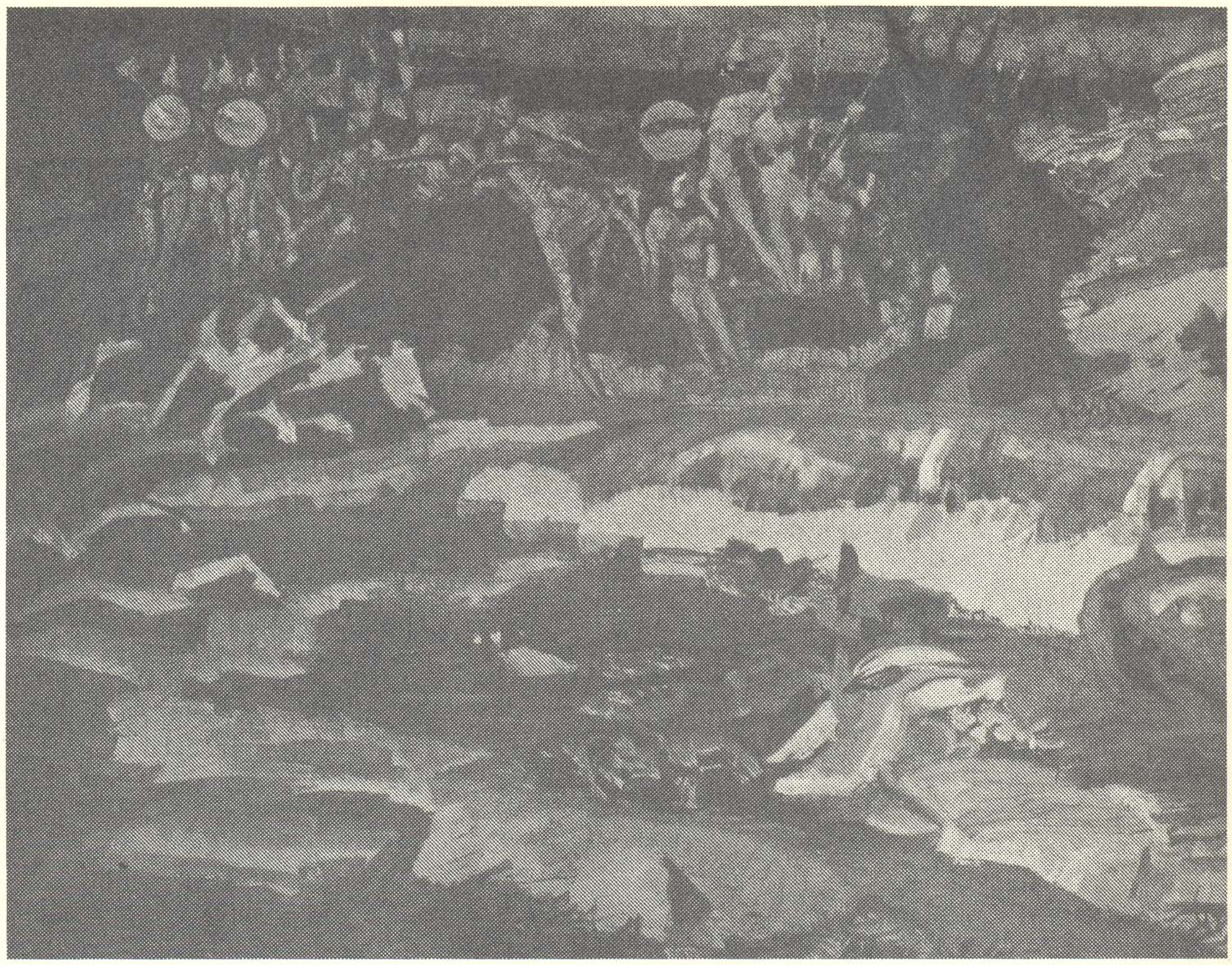
في النصف الثاني من التسعينات باشر ( فروبيل ) بتصميم ديكور للاعمال الاوبرية التي الفها الموسيقار الروسي ( ريمسكي كورساكوف ) .

ومن عقدة التأثيرات الموسيقية والمسرحية التي تعالج حكايا واساطير روسية خرج الفنان بعملين هامين هما « الملكة فولخوفا » ، و « البطل العملاق » ١٨٩٨ ، وكتب لشقيقته حول اللوحة الاخيرة يقول :

**« لقد انتهيت من العمل بها ، وانا سعيد بالنتيجة لدرجة تدفعني الى المغامرة بتقديمها الى المعرض الاكاديمي ، فهل يقبلونها ؟ مادمت متهما بالانحطاط لكن هذا سوء فهم واعتقد ان عملي هذا خليق بدحض التهمة »** .

قبيل افول القرن التاسع عشر انجز الفنان عملين آخرين نابعين من الروح الروسية الخالصة « بان » و « قبيل المساء » . وتلك الملحمية الهادئة التي تبدو وكأنها تهيمن على اجواء العملين شيء مخادع ، ففي اعماق العملين اضطراب وترقب مؤلم .

وينكب فروبيل منذ بداية القرن الحالي على موضوع « سقطة ابليس » فرسم وصور اربعين دراسة! جاهدا ترويض ذلك الرمز المنزلق ، وبامكاننا متابعة تطور البحث عبر تلك الدراسات ! كيف تبدل الحل التشكيلي ، كيف ضغطت فيها المعاناة القلقة المتأججة التي يمثلها ابليس ، رمز النفي ، والاستنكار ، ولهب النضال الذي لايخبو . وهذا العمل يعكس الى حد كبير هاجس حلقات واسعة من المثقفين الروس الذين



العمالقة ... فروبيل

كانوا يشعرون ، ويدركون ، زمن التحولات التاريخية الجذرية التي هم على ابوابها ، ومعبرا عن مأساة ذلك الجيل تنبأ الفنان بمصيره الخاص ، فلم يسبق ان واجه عمل من اعمال من شدة الرفض مالاقاه « ابليس » ، ورفضت ( غاليري تريتياكوف ) اقتناء اللوحة لتبدأ مرحلة ينتفي منها الهدوء .

كتبت لصديقه الفنان «غي» في شباط ١٩٠٢ يقول: **« حسد وغباء الناس يكدران حياتي ، انني ارسل « ابليسي » الى بطرسبرج وانا غير واثق من انه سيلقى القبول . دافعوا عني يا اهل بطرسبرج ! » . في خريف ١٩٠٢ ، وبعد ان تجاوز النوبة الاولى من مرضه كتب لزوجته : « انهارت صحتي لانني ـ بعد العمل المجهد على «الابليس» ـ تابعت العمل بالايقاع ذاته : ١٥ ـ ٢٠ ساعة يوميا .. » .**

**في ذلك العام صور فروبيل صورة ابنه الرضيع بالالوان المائية ، الطفل ينظر الينا بعينيين فيهما من الجدية والقلق ، مما يبعدهما تماما عن الطفولة ، انه الفنان يحملق فينا من خلال طفل سيلفظ انفاسه قبل ان يكمل السنتين . ويؤكد الطبيب النفساني « اوسو لتسيف » الذي عالج الفنان ان « طاقة الابداع كانت شديدة وملحة لديه بشكل اخفق المرض في التأثير عليها»**

**واستمر يعمل حتى اللحظة التي فقد فيها البصر . وكما كان يفعل في السنوات الاكاديمية المبكرة ، اصبح يكثر من الرسم عن الطبيعة . وتعتبر تلك الدراسات فاتحة مرحلة اخرى في تطور ابداعه ، انه يسعى الى تلمس جوهر الاشياء وكنه بنائها الداخلي ، فيؤلف اشكالا واقعية مقرنا سطوحها بتبلور محكم : فتكسر الاشعة الضوئية في قاع الكأس الكريستالي يلهب ابر الصواعد ( الاستلاجميتات ) ، ونسيج دقيق من الخطوط المظللة يخلق ملمس الاقمشة المدعوكة المعبرة ـ بغياب صاحبها ـ عن شدة ارقه .**

**والى تلك السنوات تعود اقوى الصور الشخصية التي انجزها بما فيها من سبر نفساني يضعه مع دوستويفسكي في الادب في مصاف المقدمين لعلم النفس الحديث .**

* * *

في الثالث من نيسان ١٩١٠ ، أمام رمسه الذي تكدست عليه الاكاليل واحتشد حوله جمع كبير من المشيعين، لفظ الشاعر الكساندر بلوك كلمة جاء فيها: « اناس كفروبيل يولدون مرة كل مئة عام وهم ليسوا فنانين فحسب بل وانبياء » .

# ١

# خصوصيّة الفن التشكيلي المعاصر في المغرب

**لقد حققت الحركة التشكيلية في المغرب تطورا هاما في السنوات الاخيرة ، حين قدمت لنا صيغة جديدة من التعبير الفني ، لمعالجة الموضوعات الملحة على الساحة العربية ، وقدمت لنا التركيب الجديد لعلاقة الفن بالتراث والمعاصرة وبالحياة اليومية ، ولهذا لعبت دورا هاما على المستوى العربي ، اذ أعطت للحركة التشكيلية العربية دفعا جديدا للامام ، وأثبتت ان بامكان الفنان العربي الاصيل أن يبقى معاصرا في اسلوبه ، ياخذ من تراثنا العربي عناصر مختلفة يدمجها في الصياغة الجديدة للوحة، ويطورها لتقدم الموضوعات المختلفة التي نعيشها في هذه المرحلة .**

**لهذا نقول بأن هذه التجربة قدمت حلولا متنوعة لمشكلة علاقة التراث بالواقع الراهن وبالعصر، وللعلاقة بين التعبير عن الواقع دون اللجوء الى المباشرة، وبالتالي اللجوء الى الصيغ الاكثر تبسيطا ورمزا وتعبيرا ، وهكذا حقق الفنان المغربي دوره الجديد على المستوى العربي باصالة .**

★ ★ ★

لكن هذا الفن لم يتوصل الى تحقيق ما نشاهده له من اعمال الا بعد أن مرت تجربته بعدة محاولات ، وبعد أن لجأ الى عدة أساليب حتى استقرت حركته وأخذت أبعادها ولهذا لن نستطيع أن نوضح ما توصل اليه من حلول الا اذا استعرضنا مامر به من محاولات.

★ ★ ★

ان من الواضح أن مرحلة ( الحماية ) التي مرت بها المغرب ، قد أوجدت شكلين أساسيين من التعبير الفني، يرتبطان بالدولتين اللتين كانتا تمارسان الحماية ، وهما ( اسبانيا ) و ( فرانسا ) ، وهكذا أوجدت كل دولة مدرسة للفنون ، وحاولت ربط الفن التشكيلي بالصيغة الفنية الخاصة بها ، وهكذا نشأ جيل من الفنانين موزع بين الاتجاه الفرنسي الذي تمثله مدرسة ( باريس ) ، التي كانت تولي اللون عنايتها ، وتهتم بالشكل الفني المجرد المرتبط باللون ، وعرفت التجربة الفنية المغربية تجارب عديدة تستمد الكثير من الاتجاهات الفنية التي تمثلها مدرسة ( باريس ) .

وفي الجانب الآخر من التجربة حرصت ( اسبانيا ) على نقل تجارب الفن الاسباني التعبيرية ، التي نشأت على المنطقة الاندلسية ، وهنا يلح الفنان على الانسان بشكل رئيسي ، وعلى الجانب المأساوي في هذا الانسان ، ولايقدم اللون الا بصيغة تعبيرية ، وهكذا عرفت التجربة الفنية في المغرب زمن الاستقلال الفن التشكيلي الذي يرسم على حامل ، وابتعدت عن الصيغ التقليدية القديمة ، وعن اللغة الفنية التقليدية والشعبية التي كان يمارسها الصناع المهرة في كل مكان من المغرب ، واذا عرفنا أن مدن المغرب العربي حافلة بالبيوت المزخرفة ، والمساجد والمدارس ، وبتراث عربي عريق على صلة عميقة بالفن العربي الاندلسي ،

نستطيع أن نقول بأن تجربة الفنانين المغاربة الاوائل قد وصلت الى طريق شبه مسدود ، اما أن يستمر الفنان في التصوير على الحامل على نفس الصيغة الفنية التي استوردها من الفن الغربي ، أو أن يتمرد عليها، ليبحث عن مصادر أخرى يقدم عن طريقها تجربته ، وبالتالي اما أن يبقى تابعا لثقافة غير ثقافته ، ولايديولوجية دخيلة عليه ، فيبقى هامشيا ضمن تجربة الفن العالمية التي تمثلها اللغة الحديثة ، أو أن يعود الى نفسه ليتمرد على الوافد من التجارب ليبحث عن الاصيل ، وهكذا بدأت بعد الاستقلال المحاولات المختلفة لايجاد الحلول المتنوعة التي ارتكزت على عدة جوانب هامة :

## أولا : رفض الصيغة الساذجة

ان أهم ما واجهه الفنان المغربي في محاولته لتقديم فن حديث معبر عن الواقع بلغة عصرية لها هويتها الخاصة ، الصيغة الساذجة من التعبير التي شجعها المستعمرون ، وأعطوها الاهمية الاولى ، وهكذا نشأ جيل كامل من الفنانين السذج الذين يرسمون بعفوية كالاطفال ، وهم جيل بدأ يجد سوقا تجارية تسوف انتاجه ، تساعده الجاليات الاجنبية وتجار اللوحات، وهكذا غمرت السوق الفنية الاعما ل الفنية (اللاواعية)، والمعبرة بسذاجة عن الواقع ، والغريبة بصيغها عن الفن العالمي ، والتي ازدادت الدعاية لها ، وهكذا كان لابد من أن يتخذ الفنان موقفا صريحا منها ، اذا أراد هذا الفنان أن يقدم الانتاج الفني الواعي المسؤول المعبر عن الواقع بصدق ، وهكذا أعلن الفنانون المغاربة رفضهم لان يكون ( الفن الساذج ) هو الذي يعكس التجربة المغربية ، وقالوا بأن هذه الاشكال الفنية متخلفة ولا يجوز الصمت حيالها ، بل يجب محاربتها، لانها محاولة تفتقر الى الاسس السليمة التي تبنى عليها حركة فنية انها ( سياحية ) ترضي بعض الزوار، ولكنها ليست الا التعبير الامثل عن ( التخلف ) ، وهي لهذا مرفوضة(١) .

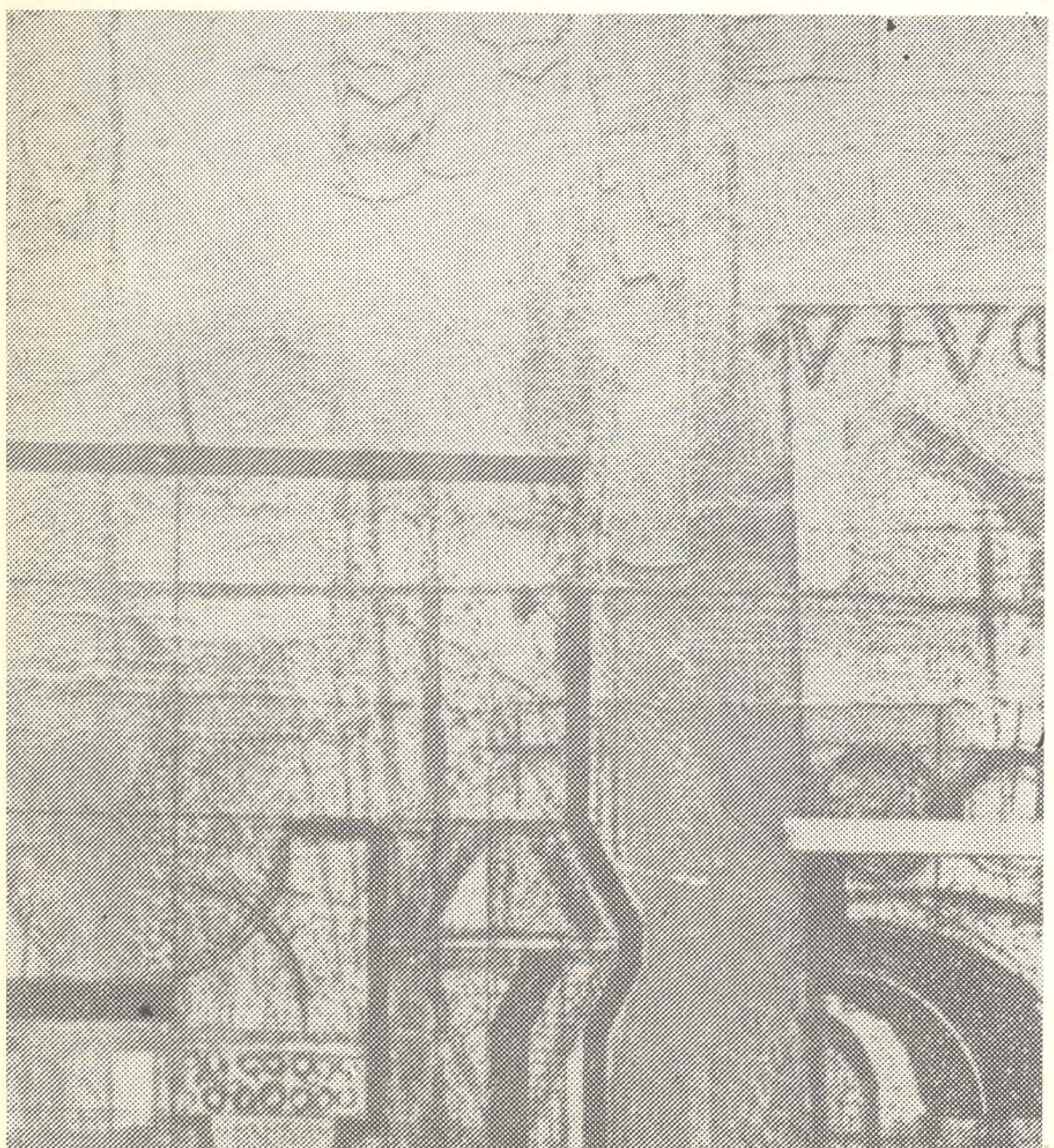
وهكذا بدأ الفنان يفتش عن صيغ أكثر وعيا للتعبير واكثر ارتباطا بالواقع من الصيغ الفنية العفوية التي يقدمها أشخاص لايتمتعون بأي ثقافة، ولايتمتعون بالوعي الصحيح ، ولهذا أصبحوا لقمة سائغة في أيدي المستغلين .



لوحة للفنان الادريسي



لوحة للفنان ابن علال



سعد السفاج

(١) ان رفض الفنون الساذجة من حيث المبدأ لايعني عدم وجود بعض تجارب هامة في هذا الفن ولايعني عدم وجود لوحات متميزة لها مضمون انساني ، لكن القضية هي رفض المبدأ.. أن يكون الفن متخلفا هكذا . ( المجلة )

## ثانيا : رفض الصيغة الوافدة

اذا رفض الفنان المغربي ( الصيغة الساذجة ) التي مثلها بعض الفنانين الفطريين ، وأراد فنا حديثا على نفس مستوى الوعي الذي يتمتع به الفنان الاوربي، فلا بد من ان يبدأ بالتمرد على الصيغ الوافدة التي تركها الحماة الاجانب ، وعلى الاخص الصيغ الاكاديمية، وما يتفرع عنها من ( تجارب انطباعية ) أو (رومانتيكية) أو ( تسجيلية ) أو ما يتماشى مع هذا التيار بأشكاله المتنوعة ، أي لابد من فهم رئيسي للفن على أنه حداثة يتماشى مع الفن العالمي بأكثر أشكاله معاصرة وتطورا وتماشيا مع اللغة الجديدة التي توطدت في مطلع القرن العشرين على انها : لغة فنية لها خصوصيتها التعبيرية والتشكيلية وهكذا كان الفنانون المغاربة من الجيل الثاني الذي بدأ رحلة الوعي الجديد للفن .

وهنا لابد لنا من توضيح أساسي ، يرتكز على ان ثمة تيارات فنية قد أخذت بالصيغة التقليدية المرتبطة بالفن الفرنسي أو الاسباني ، ولكن هذه الاشكال لم تستطع أن تثبت نفسها على الصعيد المحلي والعربي والعالمي، ولهذا انكفأت على نفسها، أمام اللغة الجديدة الفنية التي قدمها الفنانون الاخرون ، والتي أثبتت نفسها بعنف لانها اكثر وعيا لدورها التاريخي ، وأكثر رغبة في ( التنظير ) ، وايجاد الاسس السليمة للنهضة الفنية الجديدة .

## ثالثا : تعثر بعض الصيغ ؟ !

ان هذا التيار الذي رغب في التجديد والذي دافع عن الحداثة في التعبير انطلق من تجربتين هامتين لفنانين راحلين وهما ( الشرقاوي ) و ( الغرباوي ) ، وكلاهما كان واعيا للانطلاق من عناصر محلية عربية ، الخط العربي ، التراث العربي ، الصوفية اللونية ، التعبير العفوي عن الفن بالصيغة المبسطة ، استخدام الحركة واللون على القماش مباشرة ، وكلاهما تأثر ببعض تجارب فنية غربية مثل تجربة ( بول كليه ) ، وما قدمه من شاعرية لونية وخطية، وكان (الشرقاوي) معلما في قدرته على التعبير ، بين حركة الفن العفوي ، وبين ملمس السطح الخشن الذي يعطي انطباعات ذاتية أحيانا .

ان تجربة ( الشرقاوي ) تمثل الصيغة الذاتية الشاعرية الملونة التي تكشف عن عالم داخلي عنيف يتمرد ، ويقدم التجربة الوجودية التي تربط الفن برمز معين يعبر عن حالة وجدانية ، لها معانيها الصوفية ، وهكذا تكشف حالة هذين الفنانين عن تمرد على الصيغ التقليدية ، ورفض للفن الساذج ، وعن تقديم لغة حديثة ، لها جذورها في ذات قد امتلأت بحب الاشياء المغربية والعربية [ الكتابة ــ الزرابي أو ( البسط ــ التراث الصوفي العربي ( الحلاج ) ــ الزخارف المتنوعة ] ، وكل هذه العناصر لم تقدم على شكل تسجيلي ، ولاتنسخت أو اعيد تقديمها في اللوحة ، بل تعمق فيها وفهمها ، وأعاد رسمها عبر عالمه الذاتي الخلاق ، وهكذا فهم روح المغرب ، وعكسه ، وفهم روح التراث وقدمه ، وهو لم يقدم الا نفسه التي حلت في الاشياء العادية حوله فأعطاها وجودها الجديد الذي يعتبر خلقا من عدم .

**ان حالة اليأس الذي نجدها في هذه الحلول الصوفية التي قدمها ( الشرقاوي ) أو ( الغرباوي ) ، تدل ــ ان دلت على شيء ــ على أن تجربة الفن المعاصر العربي في المغرب تتطلب ان يتجاوز الفنان هذه الحالات الوجدانية ، الى ماهو أكثر صلة بالناس ، ولهذا تعثرت هذه الصيغ رغم اهميتها الكبيرة، وهكذا سارت تجربتهما في طريق مسدود لمن اتى بعدهما ، ولهذا رأينا الغرباوي ضائعا ، لايفهمه احد ، ولم يفهمه الناس الا بعد زمن، وهكذا لم تفهم تجربة (الشرقاوي)، وتدرس الا بعد فترة ، وبعد ان رحل .**

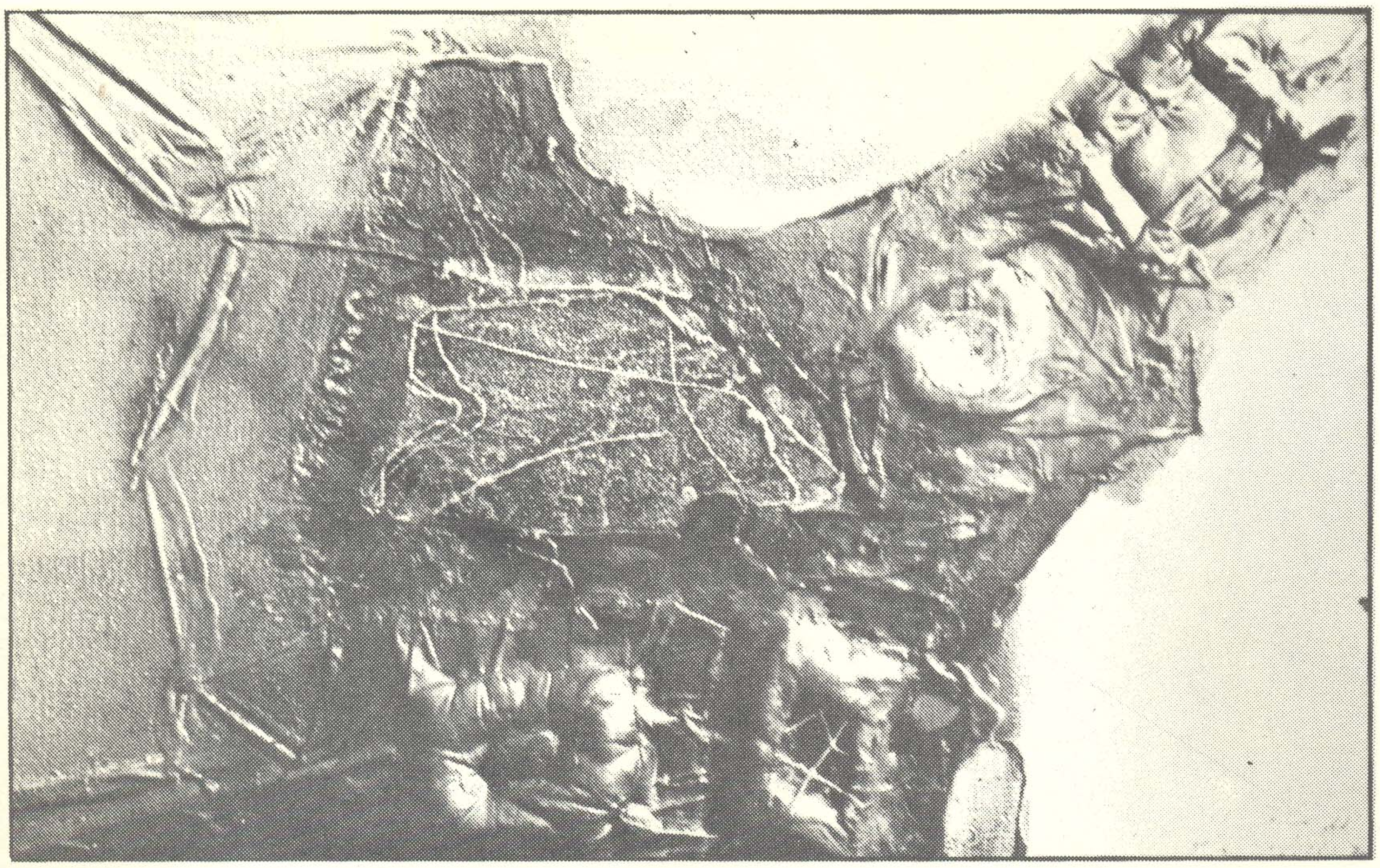
## رابعا : رفض التجريد الاوربي ؟ !

وهكذا دخلت الحركة الفنية في مرحلة تجريدية ، واخذت اكثر أشكال التعبير التجريدي حداثة وتطورا، وبدات تجارب بعض المجردين تقدم لنا لغة قريبة من ( فازاريللي) والفن البصري ) أو من تجارب التجريديين التعبيرين ، وهكذا تأثر الفن بالتجريد بشكليه الهندسي والتعبيري ، ونقل الفنانون تجارب لانكاد نميزها عن الفن الاوربي ، وما قدمه من حلول فنية حديثة .

وهنا واجهت الفنانين التجريديين نفس الاشكالات التي واجهها الفنان العربي في كل مكان ، وهي عزلة غريبة عن الجمهور المشاهد ، وقلة من المتذوقين ، وازمة استلاب ثقافي وفكري شعر الفنان بعدها أنه تابع لثقافة غيره ، ولايديولوجية مستوردة ، لا تجد لها المرتكزات الاصيلة عند الناس ، ولا تلقى الاهتمام العالمي ، لانها لاتتوازى مع ما يقدمه هذا الفن من خبرات تقنية متطورة ، تزداد يوما بعد يوم قوة ، ولايمكن ملاحقتها مهما حاول الفنان ذلك ، ولهذا عاشت هذه التجارب عزلة ، رغم أهمية بعضها ودوره في تقديم التجارب العالمية ، وجعل الفن المغربي على صلة بما هو معاصر .

## خامسا : التراث العربي والمحلي ؟ !

وهكذا بدا أن الحل الوحيد للإشكال الذي دخلت



مكي المغارة

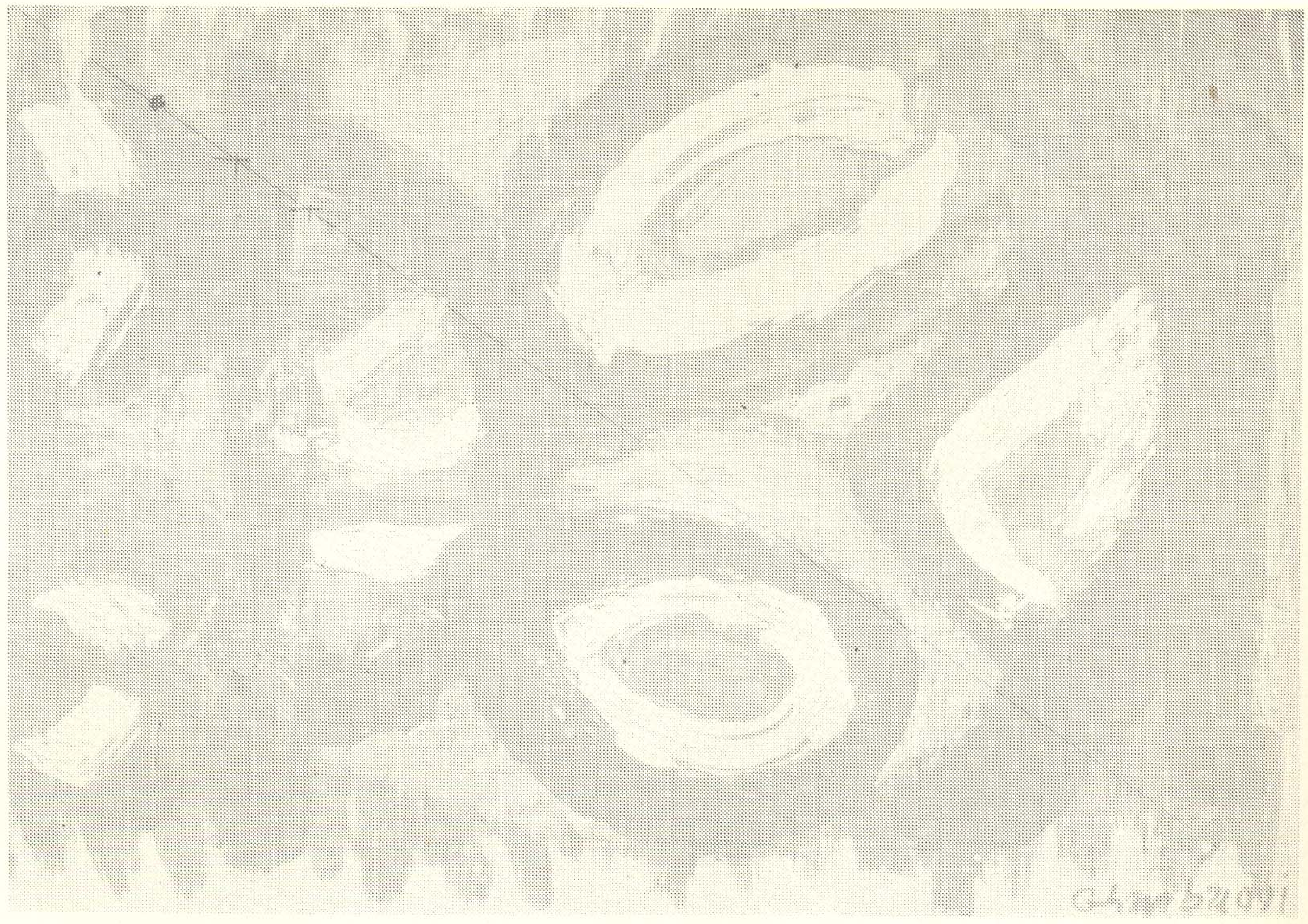
فيه الحركة الفنية هو في تبني التراث العربي ، والاستفادة منه للانطلاق نحو فن أصيل ، له جذوره الحضارية ، وله قدرته على مواجهة التحديات ، وهو الوحيد القادر على أن يقدم لنا المنطلق لفن حديث ، فالعرب قدموا لنا في فنونهم ، ماهو تجريدي وما هو زخرفي ، وما هو شاعري ، وان تبني ( أكاديمية عربية) هو المنطلق لاعادة النظر في الاشكال الفنية المستوردة وادخال العناصر الفنية المحلية . وهكذا بدأت هذه التجربة تأخذ أبعادها حين بدّل الفنانون جميع النماذج التي تدرس والتي استوردت من الفن الاوربي واليوناني بنماذج عربية [ زخارف - زرابي - فنون تقليدية ] ، وتركزت هذه التجربة في [ الدار البيضاء ] ، حيث التقى عدد من الفنانين وقرروا أن يقدموا حلا يتجاوز كل الاشكال السابقة من الفنون ، وهم لذلك يرفضون [ الاكاديمية ] و [ السذاجة ] و [ التجريدية الاوربية]، ووجدوا في هذا التراث ساعدهم على تقديم العديد من التجارب الفنية المتميزة ، وهنا نود أن نوضح أن بعض العناصر التي استخدمها الفنانون في لوحاتهم ليست تراثا منقطع الجذور عنهم ، بل هي موجودة حولهم في البيوت والاشياء العادية وعلى الجدران وفي الكتب ، وفي الريف حيث تزخر هذه الزخارف ، وتتنوع ولها طابعها الشعبي ، وهكذا لاتمثل العودة الى التراث شكلا من احياء فن متحفي قديم يعاد تجديده ، كما فعل الفن الكلاسيكي المحدث أو الكلاسيكي العائد ، بل ان المغرب يخلو من متاحف بالمعنى التقليدي للكلمة ، وهو احيائه الشعبية ، وبيوته ، ومساجده وبسطه الشعبية ، وفنونه التقليدية، يقدم لنا متحفا حيا له صلة بالناس الذين يشاهدون ويتعايش مع كل من يذهب الى هذه المدن ليتجول ، أو ليعيش لفترة مهما كانت قصيرة .

ان العودة للتراث العربي الاسلامي ، وللفنون الشعبية الاخرى ، هي عبارة عن عملية خلق لها خصوصيتها ، أخذت العناصر المحلية واستخدمتها في اللوحة ذات الحامل ، وبالتالي تعريب لغة الفن ، وربطها بالواقع وتأصيلها ، وتجديد الفن عن طريق هذه العناصر .

## ربط الفن بالناس

وبالتالي فان هذه العملية ستجعل الناس قادرة على تذوق مايقدم لها ، اذ لن تحس بغربتها عن هذه العناصر التشكيلية أو التجريدية ، وحين نقل الفنانون معارضهم الى الهواء الطلق ، وأقاموها على صلة بالناس ، لم تكن تلك اللوحات بعيدة عن الصيغ المألوفة التي يشاهدها الناس ويتعايشون معها ، وخصوصا ان هذه الصيغ الفنية التي قدمت للناس تتميز بعدة ميزات تشكيلية تعطيها خصوصية ، فالفن المغربي الذي قدم للناس قد أخذ عدة أسس هامة وطبقها في اللوحة ، من أجل أن يصل الى الناس ويتحاور معهم بصريا ، وهذا ينطبق على اللوحات الجدارية ، أو اللوحات التي نصبت في احدى ساحات المدينة :

**أولا : لابد من أن يلجأ الفنان الى المساحات**




الغرباوي

الصريحة والالوان المحدودة حتى يصل الى لفت النظر، والى التعبير الجماهيري المرتبط بالناس ، خارج قاعة العرض ، وهنا استفاد الفنان التشكيلي من التقنيات الحديثة ليقدم عن طريقها لوحته الفنية ، ولجأ الى الخاما ت الجديدة، وعبر من خلالها بالمساحات الكبيرة.

ثانيا : لجأ الفنان المغربي الى تبسيط لغته الفنية، والى التعبير بأبسط الاشكال ، مجرد زخارف تتداخل أحيانا ، أو علاقات ألوان أو أشكال ، وقد نتجت هذه اللغة المبسطة عن وعي لدور الفن وعلاقته بالجمهور ، ولدراسة لاهمية التوصيل الصحيح ، اذ تعقيد اللغة الفنية لن تمكنه من الايصال السليم ، ولن تمكنه من لفت الاهتمام ، ومن التأثير على الجمهور الواسع ، ومن ربطه باللغة الجديدة، وهنا اعتمد الفنانون اعتمادا كبير على بعض النظريات الفنية التي قدمها فنانو ( الباهاوس ) ، الذين درسوا هذه الناحية دراسة مستفيضة وأرادوا أن يغرسوا ارتباط الفن بالعمارة والتزيينات الداخلية ودمجوا بين اللغة المبسطة التشكيلية القادرة على التحول الى مساحات صريحة جمالية وتزيينية .

ووجد الفنانون في التراث العربي عناصر مساعدة لهم ، وذلك لان التراث العربي في مجمله يلح على الجوانب التزينية الجمالية والشاعرية أحيانا، البساطة المعجزة في علاقة تتناغم بين جدار ، وعامود ، وقوس، وقبة ، ومياه تنساب ، وحوار شاعري لايجاد جو المتعة الذي يريح المشاهد ويجعله يستعذب ما يشاهد ويستمتع بما يرى، فيرتاح حين يدخل البيت، وينعزل عما خارجه من عوامل ، فيلتفت الى تغذية نفسه وروحه بما يرى من أعمدة ممتدة ، ومياه تجري ، وزخارف متداخلة ، ورشاقة في العلاقات توحي للمشاهد بالراحة .

## الاشكالات الجديدة ؟ !

**ـ لكن هل استطاع هذا الفنان أن يحقق ما كان يحلم به ، وهل رضي بالنتائج التي توصل اليها ، وهل كانت اللوحات معبرة عما يختلج بالاعماق ؟ !**

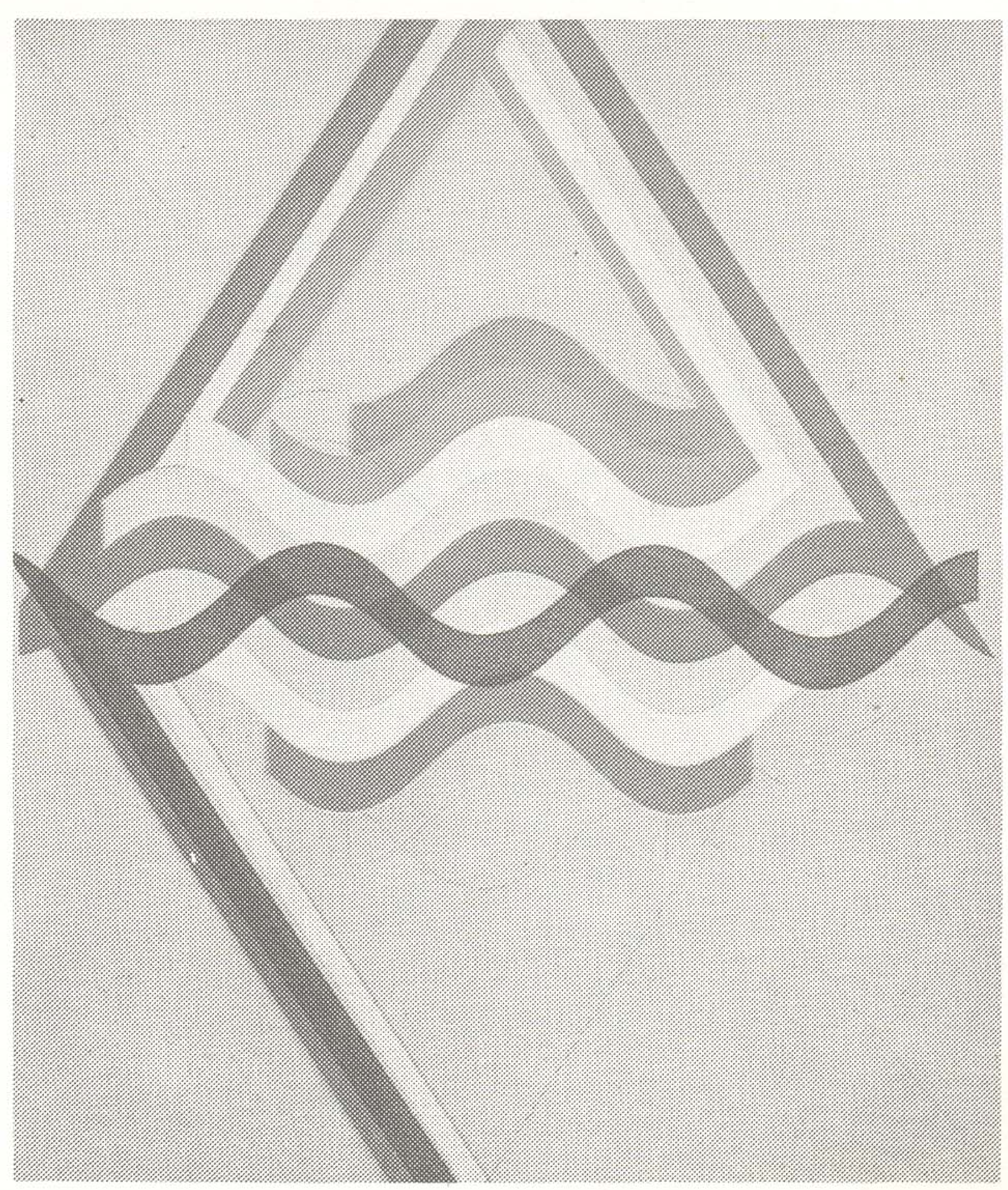
ان الحقيقة التي برزت ، والتي تجاهلها الفنان قد بدأت تبرز بوضو ح تام ، وعند عدد كبير من الفنانين، ان للفن مهمة أكبر من المهام التي قدمتها اللوحات التي تعتمد على التراث وعلى المأثورات الشعبية والعناصر التقليدية ، وان على الفنان أن يتجاوز تلك المرحلة مرة أخرى ، فهو لم يقنع بما قدمه [ الفن التقليدي الاوربي ] ولا بما قدمه [ السذج ] ولا [ التجارب التجريدية ] ، أو [ الفن المعبر المرتبط بالتراث ] والذي يقدم لغة جماهيرية شاعرية وجميلة ومبسطة ، ان على الفن أن يلعب دور الشاهد على العصر ، وعلى المشاكل الملحة الانسانية ، وهكذا بدأت التساؤلات تطرح نفسها ، وبدا أن ثمة عوامل هامة ساعدت على ذا لك، وهي تنحصر في كثير من التجارب العربية الفنية

التي قدمت فنا على ارتباط بالمشكلات التي تجري على الساحة العربية ، وبالمعاناة التي يعيشها الشعب العربي الفلسطيني ، وأسهمت هذه الحوارات العربية حول تجربة الفن المغربي ، وتجربة الفن العربي الذي يعالج القضايا المصيرية في وضوح المشكلة ، وفي وضوح المهمات الاخرى الملقاة على عاتق الفنان التشكيلي ، وخصوصا بعد نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، واللقاءات المختلفة التي تمت في مختلف العواصم العربية ، وكان الواضح من كل هذه اللقاءات :

**أولا : عدم كفاية التجربة لانها أخذت على عاتقها مهمة رفع مستوى التذوق ، ونشر الفن على الناس ، ومن منطلقات تقديم فن تجريدي له أصالته وارتباطه بالتراث الفني ، بل يجب تطوير هـذا التعبير الفني ليقدم القضايا اليومية الملحة الاجتماعية والسياسية، لان على الفن أن يكون شاهدا من حيث عكسه لمرحلة وتعبيره عنهـا ، ويجب أن يكون هـذا الشاهد لـه خصوصيته ، لغتـه الخاصة ، رموزه ، قدرته على الوصول ، وعليه أن يكون عربيا في موضوعاته الملحة ، وفي أسلوبه ، وهذان العنصران لاينفصلان عن بعضهما على الاطلاق .**

**ثانيا : ان التجارب العربية الاخرى التي قدمت المضمون السياسي والاجتماعي ، والانساني ، وألحت على هذا المضمون تبدو قاصرة عن تحقيق المطلوب منها ، اذ ظلت محدودة لغة التعبير ، ولم تتطور لتلافي النقص ، وهي تبقى محدودة جدا اذا كانت (تسجيلية) أو ( رومانتيكية ) أو تدور في فلك[ الصياغات التقليدية] الوافدة علينا من الاكاديميات الاوربية على اختلاف أنماطها ، وان الواضح أن المطلوب هو تجاوز [التقليدية] و [ الصياغة الاكاديمية ] ، وتجاوز الاساليب الفنية التي تأثرت بصيغة واقعية أوربية في بلد آخر ، وفي عصر بعيد ، ولم تأخذ أصالتها الا من ارتباطها بتراث معين وايديولوجيا محددة، جعلها تقدم فنها بطريقة ما.**

**وهكذا برز بوضوح تام وفي السبعينات من هـذا القرن أن التجربة الفنية العربية كلها تحتاج الى اعادة نظر ، من كل الزوايا التي يقدم الفن العربي فيها .**



محمد المليحي

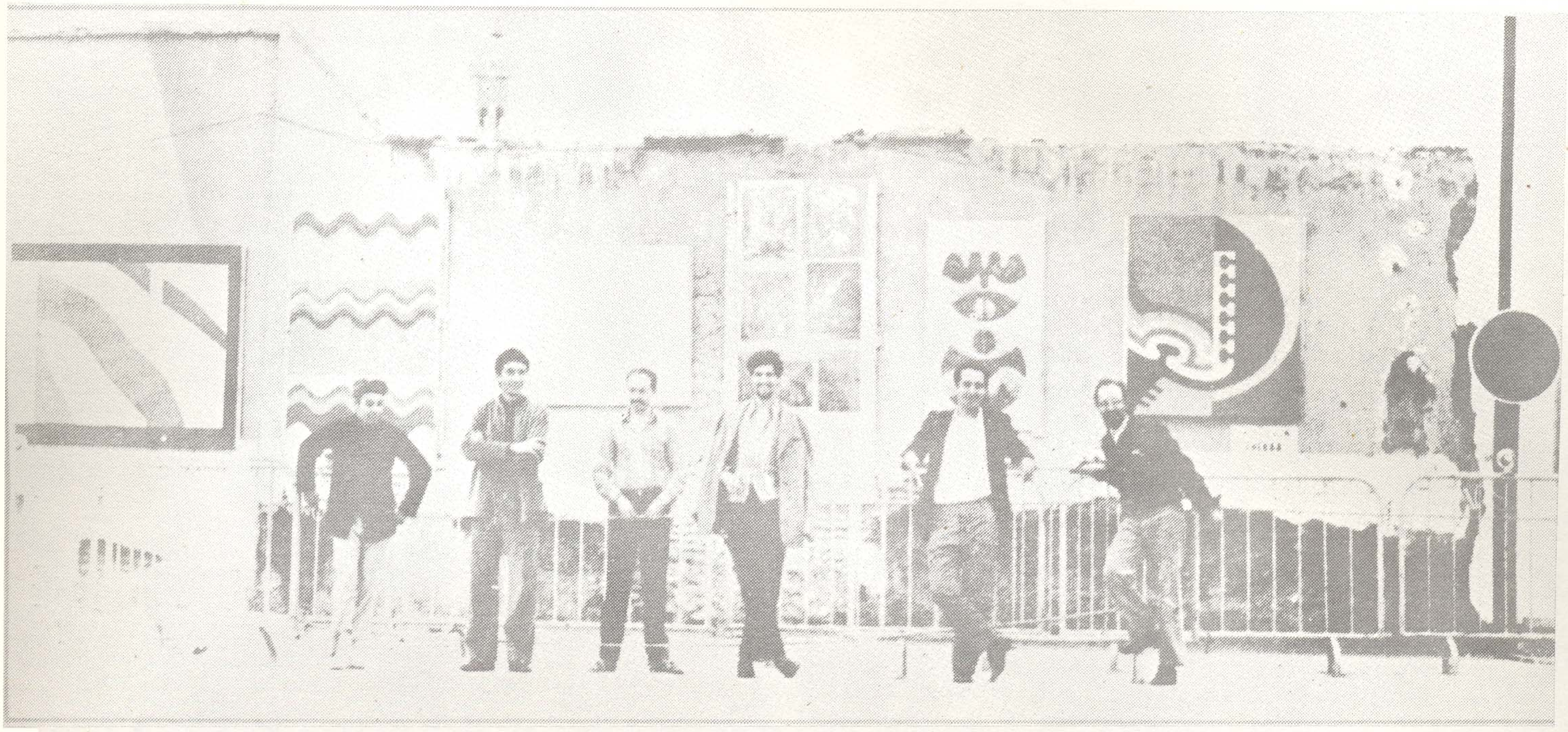
وهنا الح الفنانون المغاربة المتجمعون في [ الجمعية المغربية للفنون التشكيلية ] على ضرورة اعادة النظر في كثير من الامور الهامة ، ولعل أهم هذه الامور هي :

أولا : المستوى الفني المتطور والمتميز لما يعرض في المعارض العربية ، وضرورة اختيار الافضل، والمعبر عن الفن العربي بصدق ، ولهذا لابد من أن يلح الفنان العربـي على المستوى الفني للمعرض العربـي حتى يكتسب هذا المعرض الصدق في التعبير عن الفن العربي.

ثانيـا : أن يكـون التعبير عن المضمون الانساني والاجتماعي بلغة متميزة ، حديثة ، لها قدرتها على الوصول الى الناس ، داخل الوطن العربي وخارجه ، دون وقوف عند الصيغ الاكاديمية .

ثالثا : أن يتجاوز الفنانون العرب مرحلة أخـذ التراث العربي كما هو ، وتقديمه ، لان ذلك لا يعكس الا الفقر والتخلف وهذا يماثل والى حد بعيد التبعية للفنون المستوردة ، أو للفنون الساذجـة ، وبالتالي الرؤية الجديدة الخلاقة التي تعكس الواقع بالصيغة الحديثة ، وبالاصالة المعبرة عن الابداع ، وعمق اعادة خلق العناصر ومن منطلق ابداعي لا سلفي .

**وان هذا الحديث عن هذا الفن ، لم يقف عنـد حدود الكلام بل قدم الفنانون المغاربة ، تجارب عديدة فنية ، لها اهميتها الكبيرة وخصوصا في معرض [ من اجل فلسطين ] الذي نظم في بيروت عام [ ١٩٧٨ ] ، وشاهدنا في هذا المعرض كيف حور الفنان لغته الفنية المبسطة ، والهندسية ، او التعبيريـة لتقدم اللغـة المعاصرة ذات المضمون الانساني ، ولجأ كل فنان الى حلول تشكيلية خاصة به ، للتعبير عن المضمون ، وكان اسهام الفنانين المغاربة في تقديم ( الملصقات الفنية ) والمعارض عـن القضية الفلسطينية ، ماجعلنا نشعر بأن حركة التشكيل المغربيـة قـد اصبحت تتمتـع بخصوصية ضمن الحركة الفنية العربيـة ، وهـذه الخصوصية هي نتيجة لما مرت به تطور ومن وعـي الفنانين ، وماقدمه بعضهـم مـن تجارب متميزه ، ولسوف نتحدث عـن بعض التجارب الهامة ونشرح صيغتها الفنية ، لنوضح ماذهبنا اليه .**



معرض عام بساحة عامة

## فريد بلكاهية

لقد انطلق الفنان النحات ( فريد بلكاهية ) من استخدام معدن النحاس في اعماله ، واستقى منه الكثير من التأثيرات ، ومعدن النحاس المشغول تراث عربي هام ، عرفته اكثر الاقطار العربية كصناعةتقليدية وهكذا قدم لنا في تجاربه الاولى ملمس السطح ، وتموجات الحركة ، والاجواء التعبيرية التي نحس بأهميتها ، ونرى فيها ( الارابسك ) وحركة الشكل العضوي البارز وتموجه على السطح الاملس ، وتمكن من تخليص النحاس من الصيغة التقليدية ، ليصبح مادة يمكن التعبير من خلالها عن مختلف الاهداف الجمالية والتعبيرية ، وتوصل الى لوحة تعكس أدق التفاصيل ذاتية وخصوصية ، وشاعرية ، وتفاعل السطح المشغول مع المساحة ، ليقدم ماهو جديد على النحاس تماما .

لكن عمله الذي عرضه في ( معرض من اجل فلسطين ) ، والذي قدم لنا ( المقاومة ) ، عن طريق ( رمز ) معين ، فم واسع ، ضمن شكل قريب من وجه له قاعدة ورأس ، ويستخدم اللون الشاعري الاقرب للاخضر ، والمشغول بشاعرية ، ليساعده ذلك على تقديم ( المقاومة ) كما يراها ، وهكذا يحمل لنا ( بلكاهية ) في عمله هذا ماتوصلت اليه حركة الفن في المغرب من ارتباط بالتراث والواقع ، وبلغة حديثة متميزة ، وببساطة ، ورموز ، واعادت الينا تراث النحاس ولغة الزخرفية فيه على شكل جديد معبر له خصوصيته ، وهكذا لم تعد الزخرفة أو التعبير عن الملمس ، أو الدوائر والخطوط مجرد خطوط لانها اصبحت عبارة عن فم ودائرة او بيضة ومقاومة ، او قطعة نحت وعمارة راسخة وفكرة ، وهكذا اصبح المضمو نمعبر عنه بالرمز وبالدائرة ، وابتعد التجريد عن ان يكون مجرد جمالية او صياغات مكونة ليصبح مضمونا ، واحتفظ الفنان بكل منطلقاته ، واضاف اليها ماجعلها اكثر تعبيرا او انسانية وشهادة ، ان الوجه هو وجه انسان ، وهو مغمس في هذا الوجه بحيث لانستطيع التخلص من فكرة المقاومة التي اوحت به ، وساهمت في اعطائه .

## محمد المليحي

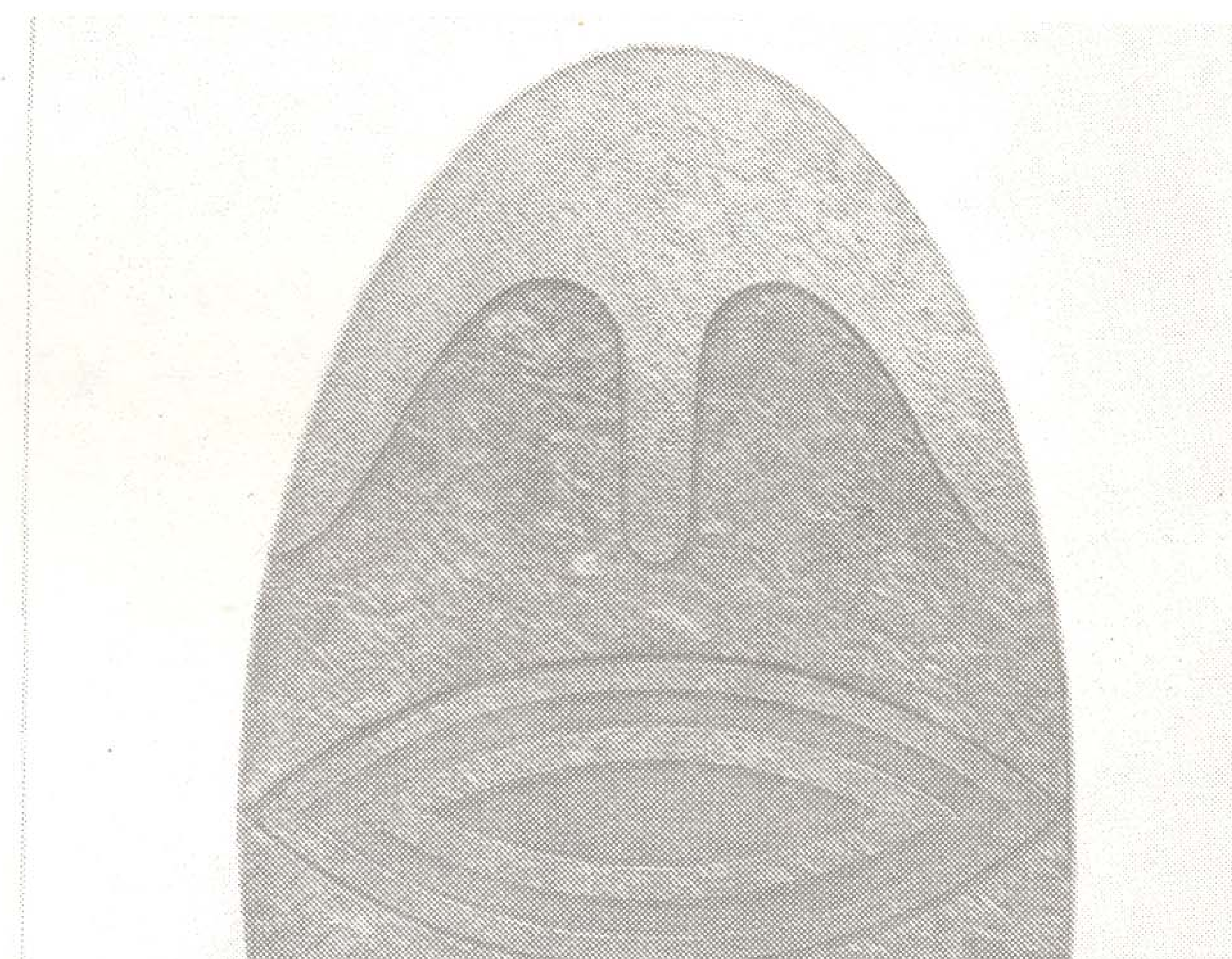
ويلجأ ( محمد المليحي ) الى ابسط الاشكال المعبرة عن الفكرة ، زفاف تتداخل فراغيا ، فيها اللون الازرق المسيطر وفيها الحركة المتموجة والعلاقات الهندسية والتدرجات اللونية البسيطة والصريحة ، لكن نرى حركة قد بدلت استقرار هذه الزخارف وجاءت فوقها على نحو يوحي لنا برغبة الفنان في ان يرمز لنا بأبسط الاشكال عن اعقد الافكار ، ان ثمة زخرفة تحرك باقي الزخارف ، وتقض مضجعها ، وتمنع انسيابها وهدوءها انها رمز آخر معبر عن المقاومة بوضوح تام وكاف .

وهو يجمع البساطة ، والاستيحاء من التراث ، والحداثة والرمز واللغة الزخرفية التي تحولت الى لغة تعبيرية بما أضافه اليها وحركها ومنع جماليتها ،

فأصبحت تعكس الرؤى المقلقة ، والوضع اللا مستقر .

## محمد شبعه

وينطبق هذا على ( محمد شبعه ) الذي قدم لنا زخارف فلسطينية ، اخذها من عناصر شعبية ، ومن ازياء وطنية فلسطينية ، وادخلها ضمن تكوين هندسي في اكثر اجزائه ولهذا نشاهد الاشكال العضوية في القسم الايسر من العمل، ولهذا لانرى الانسجام الجمالي المطلق ، ونحس بأنه يريد ان يقيم تضادا بين وضع مستقر ايمن مزخرف بهندسية وبين صيغ شعبية تتمرد على هذا الواقع ، وهكذا تحولت الزخارف بما أضافه عليها ، من صيغة جمالية الى صيغة تعبيرية ، ونحس بأن كل شيء قد نظم بدقة فنان متمكن من نفسه ليعكس مايريد ، لاشيء يمكن اضافته ،ولايمكن حذفه ، وكل شيء قد عكس الفكرة ، ولايمكن ان تبقى اللوحة مجرد صياغة جمالية او تزيينية لانها حملت المضمون ، ورمزت بوضوح اليه ، وهي قادرة على التعبير عن الفكرة ببساطة ، وبمساحات صريحة ، وبرموز لابد منها ، وهكذا دمج بين عدة عناصر واعطاها القيمة عن طريق توظيف جديد لها لتقدم الفكرة .



المقاومة ... فريد بلكاهية .

## محمد القاسمي

اما (محمد القاسمي) فقد انطلق من تجربة تجريدية ومن صياغة اقرب للبناء ، فاللوحة علاقات مساحات متداخلة، وكل مساحة تقدم ملمسا للسطح، وتتداخل هذه المساحات ، وقد سمحت له هذه التجربة بأن ينظم لوحته ويبنيها على شكل متميز .

ولكن ( القاسمي ) تطور في تجاربه وبدأت تبرز من خلال هذه المساحات معاني تعبيرية ، وقد تحولت المساحات الى معالم بشرية ، واذرع مشدودة تتصارع وايد تتوالد وتتعدد ، وهكذا بدأ يقدم المضمون الانساني عبر المشاهد المجردة ، ويبحث عن الصيغ الملائمة للتعبير ، وهو في عملية خلق جديدة للمضمون لانرى الصياغة الادبية ، بل نرى اللوحة المتماسكة والمنظمة لونا وتعبيرا وبأبسط الاشكال واكثرها قوة .

ولهذا يصل ( محمد القاسمي ) في تجاربه التشكيلية الى لغة خاصة به ، لها سماتها العقلانية والنبائية ، ولغتها التعبيرية ، ونراه يزيد من كتلة الاشكال الفراغية ويوضحها ، ويكشف معاناتها ، لكنه يردد وبوضوح تام أن هذه الاشكال المتصارعة للبقاء قادرة على الانتصار لقوتها ، وقدرتها على التعبير ، ولما توحيه الكتل فيها من رغبة في تحقيق الانتصار .

## فؤاد بلامين

أما ( فؤاد بلامين ) الذي انطلق من التجريد ، ومن الحرف ، أحيانا كانت ( الواو ) تبرز في اللوحة ، ومن ثم ( الحاء ) وغيرها من الاحرف العربية وعالجها لفترة لكنه انطلق الى ميدان جديد معبر في لوحته (فلسطين) التي عاد فيها الى الاشخاص ليعبر من خلالهم ، وقد برزوا امام المساحة التجريدية المقسمة الى اقسام وهكذا اعطى صياغة جديدة للوحته .

## وآخرون

ويمكن ان نكتشف تجارب عديدة اخرى قدمت لنا صياغتها الجديدة ، او مايمكن ان نطلق اسم الواقعية الجديدة عبر المساحة التجريدية والبناء التجريدي ، الذي اصبح تعبيريا تماما ، وارتبط بمضمون انساني **وهكذا نستطيع ان نرى في تجارب الفنانين الشباب المغاربة مايتجاوز الصياغات التقليدية من التعبير عن المضمون الانساني ، ومن وعي لاهمية المضمون ، وربطه بالواقع على انه محصلة لما هو ماض وحاضر ومستقبل وذلك يعني ان تجارب الفن المغربي قد حققت في اعمال فنانين كثيرين مايمكن ان نطلق عليه التركيب والتجاوز لما هو موروث ووافد ، من اجل التعبير عن الواقع الذي يمثل الهدف الاساسي للفنان العربي في جميع اقطاره .**

٢

# الفن المعاصر في المغرب

ـ ١ ـ

## الفن التشكيلي المعاصر في المغرب

قبل عدة اعوام نظم معرض السنتين الثاني العربي في ( الرباط ) عاصمة ( المغرب ) ، وشارك في هذا المعرض عدد من الفنانين التشكيليون المغاربة ، وبرزت تجاربهم التي قدمت لنا ما أثار اهتمام الزوار والنقاد القادمين الى ( المغرب ) لحضور الافتتاح .

وحين نظم معرض ( من اجل فلسطين ) في بيروت عام ( ١٩٧٨ ) وشارك الفنانون العرب من كل اقطارهم في هذا المعرض ، بالاضافة الى الفنانين الذين يمثلون مختلف اقطار العالم ، وكانت اعمال المشاركين في المعرض تلقى الاهتمام لما قدمته من صياغة متطورة ، ومن طرح للموضوعات الانسانية ، ومضامين ، وهكذا عرض زوار المعرض ان الحركة الفنية ، في القطر المغربي الشقيق اصبحت متمكنة من نفسها متطورة ، وتملك التقنيات المتميزة التي اعطتها مكانة خاصة .

وهكذا خطي هذا الفن بالاهتمام ، وبدأت الحركة النقدية تبرز أعمال الفنانين الهامين ، وعرفت اقطار الوطن العربي ، بعض اسماء ، ولكن ـ ومع الاسف ـ لم تتح لنا الفرصة للاطلاع على كل التجارب ، وكلنا امل بأن تزداد المعارض العربية الجماعية التي تساعدنا على الوصول الى التعرف على التجارب العربية المختلفة التي تؤكد وحدة الاهداف ، والغايات ، ووحدة المشاكل التي تواجه الوطن العربي ، وتقارب الفنانين في الاساليب والموضوعات التي يقدمها الفنانون في كل اقطارهم .

ولقد حرصت ( مجلة الحياة التشكيلية ) على تقديم هذا الملف ، ضمن خطتها للتعريف بالفنون التشكيلية العربية ، وذلك لاهمية ذلك على مستوى اللقاء الضروري بين الفنانين العرب وعلى مستوى تعريف المواطن العربي بما يشغل ذهن الفنان العربي في القطر الآخر .

وكلنا امل أن تزداد الدراسات عن الفن التشكيلي العربي وان تتدعم بالصور التي توضع ، وتحلل الانتاج لانها الوسيلة المثلى لايصال الفن للجمهور العربي في كل مكان .

( الحياة التشكيلية )

لقد استطاعت الحركة الفنية المغربية ان تحقق نجاحا وتطورا ملموسا سواء من حيث الكيفية ، او المستوى الفني ، او من حيث الموضوعات التيتطرحها خلال فترة زمنية بسيطة لا ترجع الى اكثر من عام ( ١٩٥٦ ) وهو عام الاستقلال .

وتطور الفن المغربي خلال الفترة الزمنية الممتدة حتى يومنا هذا ، بحيث نستطيع ان نفرو ـ كل هذا الانتاج الاصيل الذي نراه ـ الى هذه الفترة ... وذلك لايعني عدم وجود انتاج تشكيلي سابق على الاستقلال، بل يعني أن الفن التشكيلي لم يبحث عن تأصيل نفسه وتعريب لغته ، الا بعد الاستقلال ، حين بدأ الفنانون بالتمرد على الارث الذي ورثوه عن الاستعمار .

لهذا يبدو أن اعطاء فكرة واضحة عن تطور الفن في المغرب يحتم علينا ان نقسم تجربة الفن التشكيلي الى ثلاثة مراحل ، مرحلة سابقة للاستقلال ، ومرحلة تلته ، ومرحلة راهنة من تطور الفن التشكيلي المغربي المعاصر .



هندسة فلسطينية ... محمد شبعه

## مرحلة ما قبل الاستقلال

في مرحلة ما قبل الاستقلال ، تأثر الفنان المغربي بانتاج الفنانين الاوربين المقيمين في المغرب وخضع لتأثيرهم المباشر ، ومن المعروف ان عددا كبيرا من الفنانين الاوربين كان يقصد المغرب ، ولقد نشأ جيل رواد يرسمون بأسلوب استشراقي تقليدي ، وتركزت التجارب الفنية في منطقين اساسيتين :

أولا : ( تطوان ) **حيث اقيمت مدرسة للفنون الجميلة عام ( ١٩٤٥ ) اشرف عليها الفنانون الذين اعتمدتهم الحماية الاسبانية ، وتأثر بها الفنانون المغاربة ، وكان الفنان الاسباني ( برتوشي ) هو المشرف على هذه المدرسة ، حتى الاستقلال(١) .**

**ثانيا : الدار البيضاء : واشرف على تدريب الفنانين بعض الفنانين الفرنسيين الذين كانوا يحملون تأثيرات مدرسة ( باريز ) الفنية ، وكان ( ما غوريل ) اول فنان فرنسي يقوم بتدريس الفنون ، وقد تتلمذ على يديه عدد من الفنانين(٢) .**

ويمكن ان نضيف الى هذين الاتجاهين الاساسيين الذين لعبا دورا هاما في تكوين مصادر الفن المغربي المعاصر ، ما قدمته تجارب فنية اخرى في ( مراكش ) اعتمدت ( الاسلوب الساذج ) ، وشجعتها الجاليات الاجنبية عموماواعطتها الدعم والرعاية، حتى استطاعت الوقوف على قدميها ، والمدرسة الساذجة المغربية أخذت شهرة عالمية نتيجة لذلك ، ومن روادها كل من ( ابن علال ) و ( الادريسي ) .

كان ( ابن علال ) يعمل طباخا قبل أن يكتشف موهبته الفنية احد الفنانين الفرنسيين ، ويمكن أن نروي حوارا جرى مع الفنان يوضح كيف بدأ تجربته الفنية .

**يقول ( ابن علال ) :**

**ـ (( كنت اشتغل طباخا عند رسام فرنسي مقيم في ( مراكش ) . اسمه ( جاك أزيما ) ، وذات مرة في مكانه ، فامسكت بالفرشاة والصباغة ـ الالوان ـ وانجزت ٤ لوحات ، وحين عاد أطلعته على ما رسمت فاستحسنها وشجعني ماديا ومعنويا ، وحثني على مواصلة السير في هذا المضمار وكانت أول تجربة لي عام ١٩٤٧ ))(٣) .**

(١) لمحة موجزة عن تاريخ الفن المغربي بقلم ( محمد السر غيني)، مجلة فنون المغربية .

(٢) ملامح أولية عن الفن المغربي المعاصر بقلم ( ضياء عزاوي ) مجلة ( آفاق عربية ) .

**(٣) ابن علال : ولد في مراكش عام ( ١٩٢٤ ) ، أول معرض اقامه عام ( ١٩٥٢ ) وعرض عام ( ١٩٥٣ ) مع (جاك أزيما ) الفرنسي، ونال الميدالية البرونزية في معرض ( بنيالي البحر الابيض المتوسط ) في الاسكندرية .**

وهذا لا يختلف في شيء عما رواه ( الادريسي ) في حديث له عن بداية تجابه الفنية التشكيلية :

ـ « كنت اعمل في احد المطاعم في نفس المدينة ـ أي مراكش ـ اذ جاءت جماعة من السواح السويسريين، وطلبوا مني ان أرافقهم لزيارة قبور السعديين، وصادف الحال ان كانوا رسامين ومن بينهم الآنسة ( بلوفر ) التي تأتي لها ان تكشف موهبتي الفنية بسرعة،

**وحاولت أن تملأ عقلي بذلك، وشجعتني حتى انطلقت في الميدان الفني خوم بلادي، وكان هذا الاكتشاف صدفة »(٤).**

واذا تمعن المشاهد في اعمال ( الادريسي ) و ( ابن علال ) يلاحظ بأن رسومهما أقرب الى رسوم الاطفال أحيانا، تحمل الصيغ العفوية والبدائية، ترى لهما بعض اعمال متطورة من حيث التقنية، لكنها على ارتباط بالحياة الشعبية، وصيغت كل لوحة بأسلوب متميز.

ولقد أخذت هذه التجربة أهمية في مرحلة معينة من تاريخ الفن المغربي، وربط كثيرون بينها وبين التعبير الاصيل المغربي المتميز، لكن هذه التجربة تتعرض لنقد شديد من الفنانين المغاربة الشباب، لماذا؟ لانها غير قادرة على تجاوز أساليبها التقليدية البدائية، والتي تشجعها الجاليات الاجنبية، والنقد الغربي على حساب الفن الاصيل الواعي، وبالتالي فقد ارتبطت هذه الحركات بالهيئات التي شجعتها، ومصيرها الموت بعيدا عن هذا الدعم.

لهذا فان تجربة ( الفن التشكيلي المغربي ) تبتعد عن هذه الصيغ الساذجة والبدائية الى الصيغ الاكثر وعيا، وأكثر تعبيرا عن الانسان الجديد العربي.

وان تتبع هذا البحث الجدي في التشكيل المغربي المعاصر يقودنا الى الفنان ( محمد السرغيني )(٥) الذي يعتبر أول فنان مغربي، يقدم نموذجا لفن معاصر، فقد كان أو المغاربة الذين دخلوا مدرسة الفنون الجميلة في ( تطوان ) عام ( ١٩٤١ )، وقد تولى رئاسة هذه المدرسة بعد الاستقلال، وظل مشرفا عليها حتى الآن.

لقد تأثر بالمدرسة الاسبانية، وبدأ تقليديا دقيقا في أسلوبه، ثم تطور هذا الاسلوب الى شكل جديد ربط بين التجريد والواقع، فهو يلح على البيوت القديمة، ويرسم تفاصيل منها يجردها، لكن اهتمامه يبقى على صلة بملمس سطح المساحة الخشن الذي يعطيه بألوان ترابية تكاد تكون موحدة اقرب للون التربة في ( تطوان ).

## فترة الحماية

ويمكن أن يتساءل الانسان عن وضع الفنان المغربي في فترة الحماية؟

وحتى نستطيع أن نقدم صورة عن هذا الوضع، ننقل فقرة من حديث مع احد الفنانين المغاربة وهو الفنان ( عبد الرحمن صدقي ) رئيس جمعية الفنانين المغاربة المستقلين :

**« لقد كنت أول فنان مغربي يدخل الى الجمعية عام ١٩٥٧، اي بعد الاستقلال بعام واحد »(٦)**

وهذا يعني أن الجمعيات الفنية، قد اقتصرت على الاوربيين وانحصر النتاج بهم، وكان هدف الفنان الاوربي أن يرسم معالم من الحياة اليومية، ويؤسس المدارس والجمعيات التي كانت تقتصر على الجاليات.

وقد ظل هذا الوضع قائما الى أن تحقق ( الاستقلال ) فبدأ أن الفن التشكيلي بدأ مرحلة جديدة.

## مرحلة الاستقلال

لقد فسح الاستقلال المجال واسعا أمام الفنان المغربي، ليزيد من دراسته واطلاعه، وبدأ يحل محل الاوربي في كل مكان، وتابع بعض الفنانين دراساتهم العالية خارج المغرب، وتأثروا بتجارب فنية مختلفة، ونقلوا شتى الاتجاهات والتيارات الاكثر حداثة من الصيغ التقليدية.

لكن ظلت تأثيرات ( المدرسة الاسبانية ) على الفنانين الذين درسوا في ( تطوان )، وتابعوا دراساتهم العليا في ( اسبانيا )، وفي نفس الوقت تأثر الفنانون الآخرون بمدرسة باريز، وبالفن الفرنسي عموما.

**(٤) الادريسي : ولد في مراكش عام ( ١٩٢٦ ) له متحف في الرباط باسم متحف المغرب، شارك في معارض كثيرة، توفي عام ١٩٧٣.**

**(٥) محمد السرغيني : من مواليد عام ( ١٩٢٣ )، رئيس مدرسة الفنون الجميلة في تطوان، وأول فنان مغربي يشارك في معارض اسبانية، ومثل المغرب في عدة مناسبات.**

**(٦) مجلة ( فنون ) المغربية التي تصدرها وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية.**

## المدرسة الاسبانية

ان المدرسة الاسبانية أعطت في البداية أكاديمية متينة فأولع الفنان ـ تحت تأثيرها ـ برسم الانسان وآثاره ، واهتم الفنانون بالمادة وتأثيراتها الفيزيائية ، ثم تطورت التجارب لتقديم صيغ أكثر عنفا وتراجيدية، تحت تأثير المدارس الاسبانية الحديثة التي وجدت في ( الاندلس ) مرتعا خصبا لفن متميز .

ويمثل هذا التطور عدد من الفنانين لعل أهمهم الفنان ( سعد السفاج )(٧) و ( المكي مغارة )(٨) .

لقد مرت تجربة ( سعد السفاج ) بمراحل مختلفة حتى وصل الى الصيغة الجديدة التي تجمع بين ( الانسان ) و ( الواقع ) ، فالتراجيديا هي نتيجة لهذا التقابل بينهما ، الواقع يحيط بالانسان ويحصره ويخنقه ، وهو واقع علمي مغلق مكثف يتحول الانسان فيه الى وجه ضمن مستطيل مغلق ، ويأخذ هذا التقابل صيغة رمزية أحيانا ، فهناك حركة خط عضوي عفوي عربي يتقابل مع مساحة هندسية مدروسة ، مما يؤكد لنا قرب الفنان من التجربة الاسبانية والذي يتجلى في رغبة التأكيد على الملمس الفيزيائي للسطح الذي يرسمه ، ولوحته تحمل البعد الانساني بعد القلق على المصير والحياة ، بعد التساؤل عن المستقبل ، ويلح هذا التساؤل حتى يصل الى مرحلة اشكالية ، لا نكاد نجد لها جوابا .

أما تجربة ( المكي مغارة ) فهي أكثر تعبيرية في منطلقاتها الاساسية واكثر اعتمادا على المساحات المتباينة في ملمسها وتأخذ شكلا عنيفا أحيانا نتيجة لمحاولته تقديم موضوع اكثر واقعية من أعماله الاولى .

اذ يلجأ الى شكل من التجسيم تبرز اليد فيه خارج اللوحة ، ونرى في البعد محاولة تهشيم التراث العربي ، والحريق الذي يشب ومأساة الناس الذين ينتظرون وتحيط بوجوههم غلالة ، لهذا فالصياغة أقرب ( للواقعية الجديدة ) ، مع الالحاح على المضمون الانساني ، وعلى المأساة ...

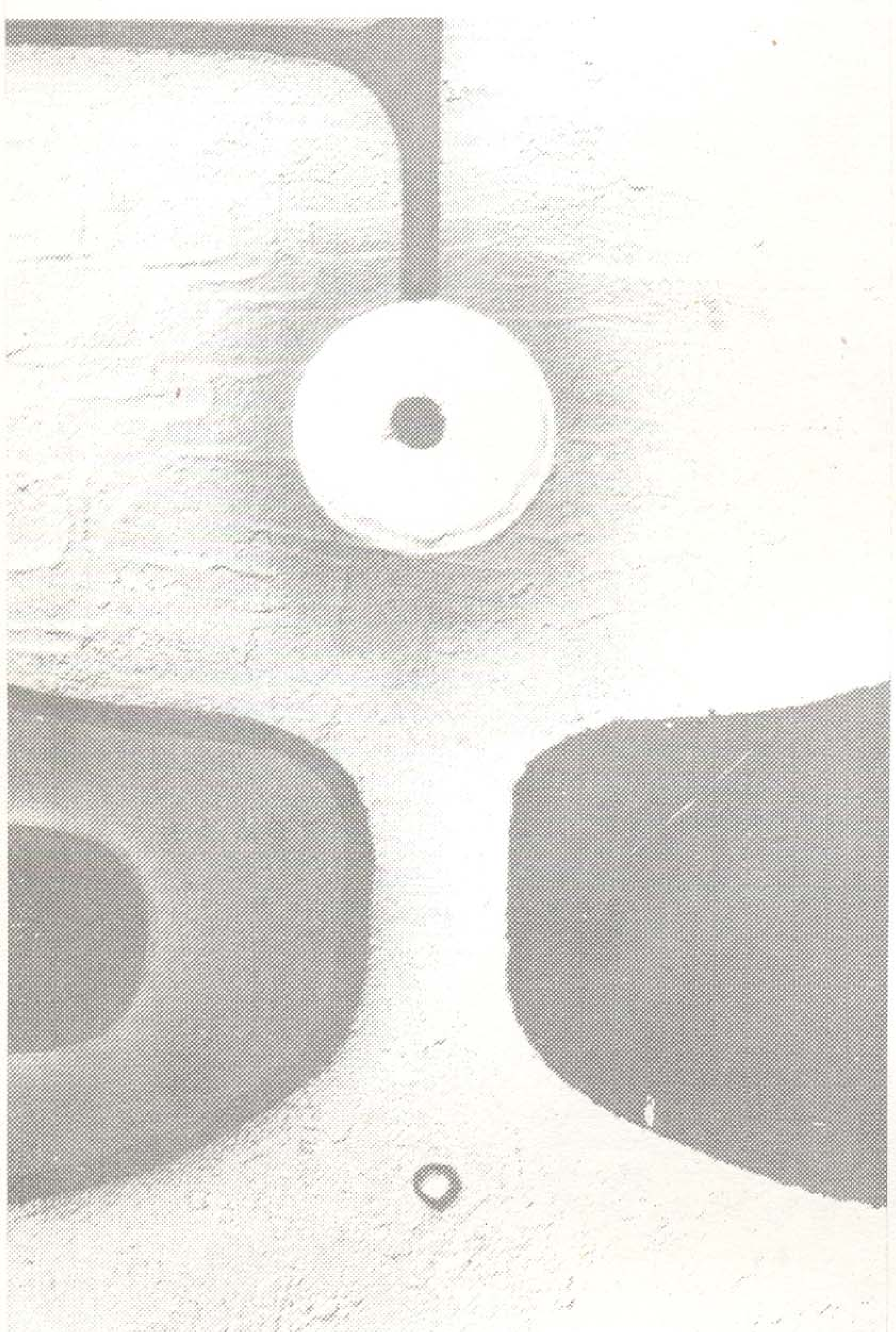
## مدرسة باريس

أما مدرسة ( باريس ) ، التي ابتدأت استشراقية

(٧) سعد السفاج : من مواليد عام ( ١٩٣٩ ) درس الفن في ( اشبيلية ) بعد تخرجه من ( تطوان ) ، وهو استاذ تاريخ الفن في مدرسة الفنون الجميلة في تطوان حاليا .

(٨) المكي مغارة من مواليد عام ( ١٩٣٣ ) درس الفن في ( اشبيلية ) بعد تخرجه من ( تطوان ) ، وهو استاذ للفنون في ( تطوان ) حاليا .

فقد تأثرت في بعض المراحل بتجارب ( دولا كروا ) ، وانطلقت من صيغ سياحية نراها عند ( حسن الكلاوي )(٩) مثلا وانتقلت الى الصيغ الاكثر تطورا التي تعتمد الفن الاوربي الذي تأثر بالفن المغربي التقليدي كأعمال ( بول كليه ) وغيره من الفنانين ، ويمثل هذه المرحلة خير تمثيل كل من الفنانين ( أحمد الشرقاوي )(١٠) و ( الجيلالي الغرباوي )(١١) .



كريم بناني

(٩) حسن الكلاوي : من مواليد عام ( ١٩٢٤ ) في ( مراكش ) يعتبر فنه نموذجا للفن التشكيلي التقليدي ، اهتم برسم الخيول ، واحتفالات الفروسية باسلوب حركي ديناميكي ، وعرض في مناسبات عديدة خارج المغرب .

(١٠) أحمد الشرقاوي : ( ١٩٣٤ ـ ١٩٦٧ ) درس في باريس عام ( ١٩٥٩ ) وفي ( بولونيا ) ، وأقام عدة معارض فنية هامة ، وصدر عن حياته وفنه كتاب حديث عن دار ( شوف ) المغربية، ويتمتع بمكانة مرموقة في الفن المغربي الحديث .

(١١) الجيلالي الغرباوي : ( ١٩٣٠ ـ ١٩٧١ ) درس الفن في باريس وروما وتوفي في باريس ، له مجموعة أعمال فنية متميزة .

## أحمـد الشرقاوي

ان ( الشرقاوي ) يعكس لنا صيغة الانتقال من المرحلة التقليدية الاولى الى الصيغة الاكثر حداثة .

بدأ حياته كخطاط ، واكتشف بعد فترة من الزمن أهمية الوشم و ( العلامات ) التي نراها في المصنوعات الشعبية ، وفي الكتابات ، واستطاع أن يجمع بين التقنية المتطورة التي اكتسبها في ( باريس ) و (وارسو) وبين الرغبة العارمة للعودة الى خلق الاشكال الزخرفية والشعبية ، تحت تأثير الصيغ الحركية والموسيقية الجديدة ، والمتمعن في أعماله يحس بالعالم الداخلي الغني الزاخر بالاحاسيس العارمة ، التي أعادت التقنية خلقها عن طريق مواد حديثة ، ووفق فهم صوفي لابعد الحدود ، حيث أن كل خط ملون في حركته وفي العمق الذي يتركه وراءه ، يقدم لنا الانفعالات العديدة لانسان يعيش مع اللون والشكل في لحظة وجد خاصة.

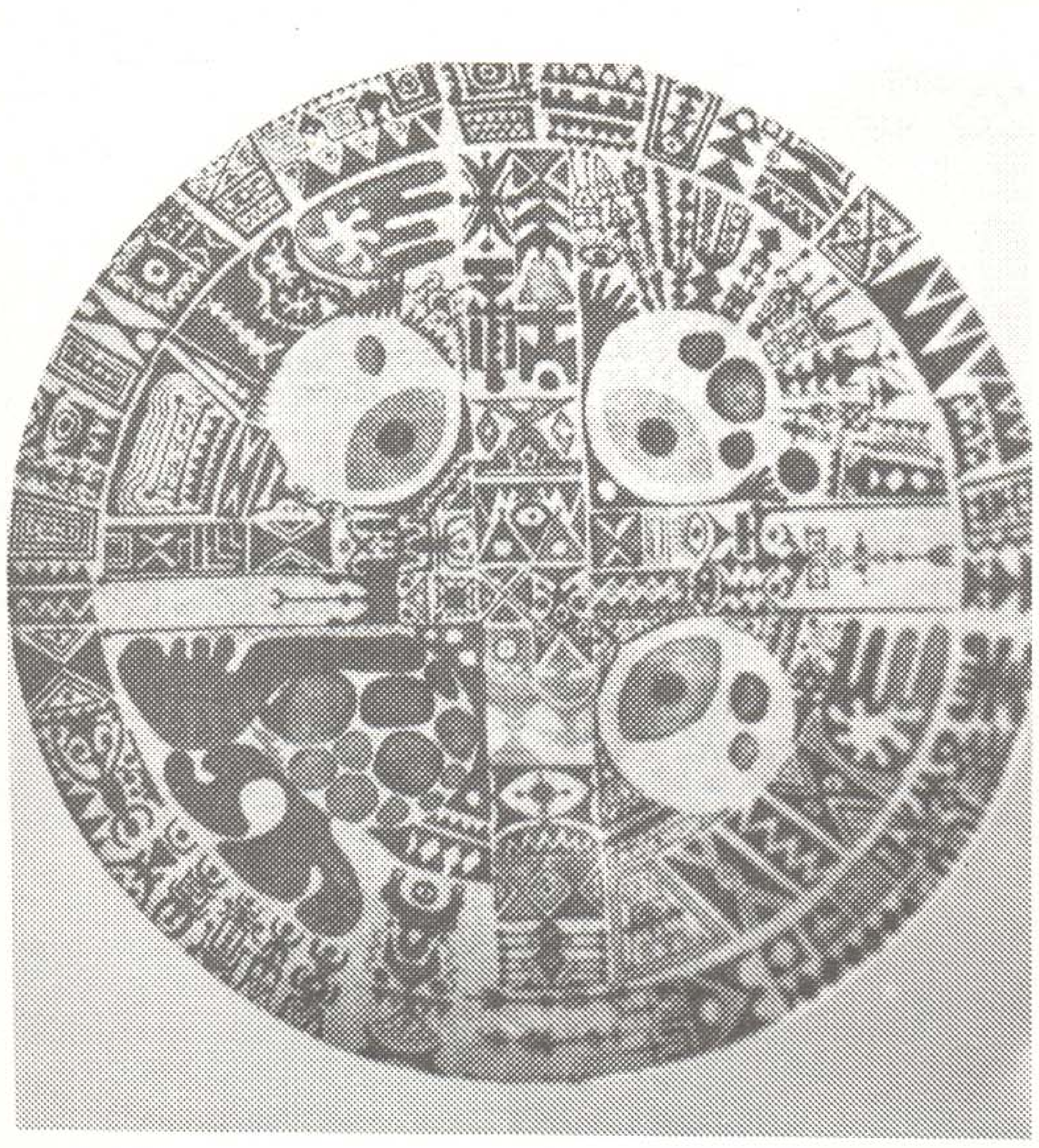
ان ( الشرقاوي ) يقدم تجربة فريدة في نوعيتها ، ومنطلقاتها الخاصة ، لكن المأساة تكمن في أن فناننا توفي قبل أن يتمكن من تحقيق ما كان يطمح اليه ، مات وترك التجربة في بدايتها ، تجربة خلق فن مغربي يرتبط بالتراث المغربي العربي ، بصيغة خاصة ذاتية تعكس عالما متميزا وغنيا .

## الجيلالي الغرباوي

أما ( الغرباوي ) فلقد كان يعيش المشكلة على نحو اكثر مأساوية من ( الشرقاوي ) ، فقد وجد نفسه فجأة وبعد عودته في معركة مع جيل تقليدي ، وأمام ظروف صعبة ، يحاول تقديم فن متطور ، لكن مجتمعه لايستطيع تقبل مايقدمه لهذا يحس بالمأساة ، ولهذا قال مرة :

**ــ « اننا نعيش في شبه منفى ، هذا هو الشيء الذي توفره بلادنا » .**

ويمثل هذا الموقف ، صيغة من العلاقة المعقدة بين الفنان ومجتمعه ، في مرحلة الاستقلال الاولى ، اذ لم يتوطد الفن التشكيلي ، ولم يأخذ أبعاده ، ولم يستطع ايجاد المتذوقين ، ولهذا ترك ( الغرباوي ) المغرب الى ( فرانسا ) ليتوفى هناك في احدى الحدائق العامة عام ( ١٩٧١ ) نموذجا للفنان الذاتي المنطوي على نفسه ، والذي لم يجد التجاوب مع جمهور الفن ، ولم يفهم الا من قلة ، وهذا هو السبب الرئيسي الذي دفع الفنان المغربي الى البحث عن صيغ أكثر قدرة على التجاوب مع الواقع كوسيلة تساعد على تجاوز الازمة ، ووجد في التراث العربي المنطلقات الرئيسية



الحسين ميلودي

التي تساهم في تطوير التجربة ، بحيث يتجاوز الفن الصيغة التي قدمت في المرحلة الاولى ، فالفنان المغربي أراد أن يتجاوز الذاتية ، فلا يبقى صوفيا كالشرقاوي ولا يرضى بالفن السطحي والسياحي ...

ومن هذه المقدمات انبثقت تجربة فريدة من نوعها .

**ان تجربة الفن المغربي بدأت بالتحول عن طريق جهود عدد من الفنانين لعل أهمهم: ( محمد المليحي )(١٢) و ( محمد شبعة )(١٣) و ( فريد بلكاهية )(١٤) اذ قدم**

---

**(١٢) محمد المليحي : ولد في أصيلا عام ( ١٩٣٦ ) ودرس الفن في ( تطوان ) وتابع دراسته في ( اسبانيا ) و ( ايطاليا ) و ( الولايات المتحدة ) ، يدرس في كلية الفنون الجميلة في الدار البيضاء حاليا وهو أحد الوجوه البارزة في ( جمعية الفنانين المغاربة ) .**

**(١٣) محمد شبعة : ولد في ( طنجة ) عام ( ١٩٣٥ ) ، ودرس في ايطاليا وشارك في معارض عديدة ، يدرس الفن في ( الدار البيضاء ) وله أعمال جدارية كثيرة في ( المغرب ) .**

**(١٤) فريد بلكاهية : ولد في مراكش عام ( ١٩٣٤ ) وتابع دراسته في فرانسا ، وتشيكوسلوفاكيا ، ويدرس الفنون في ( الدار البيضاء ) أيضا .**

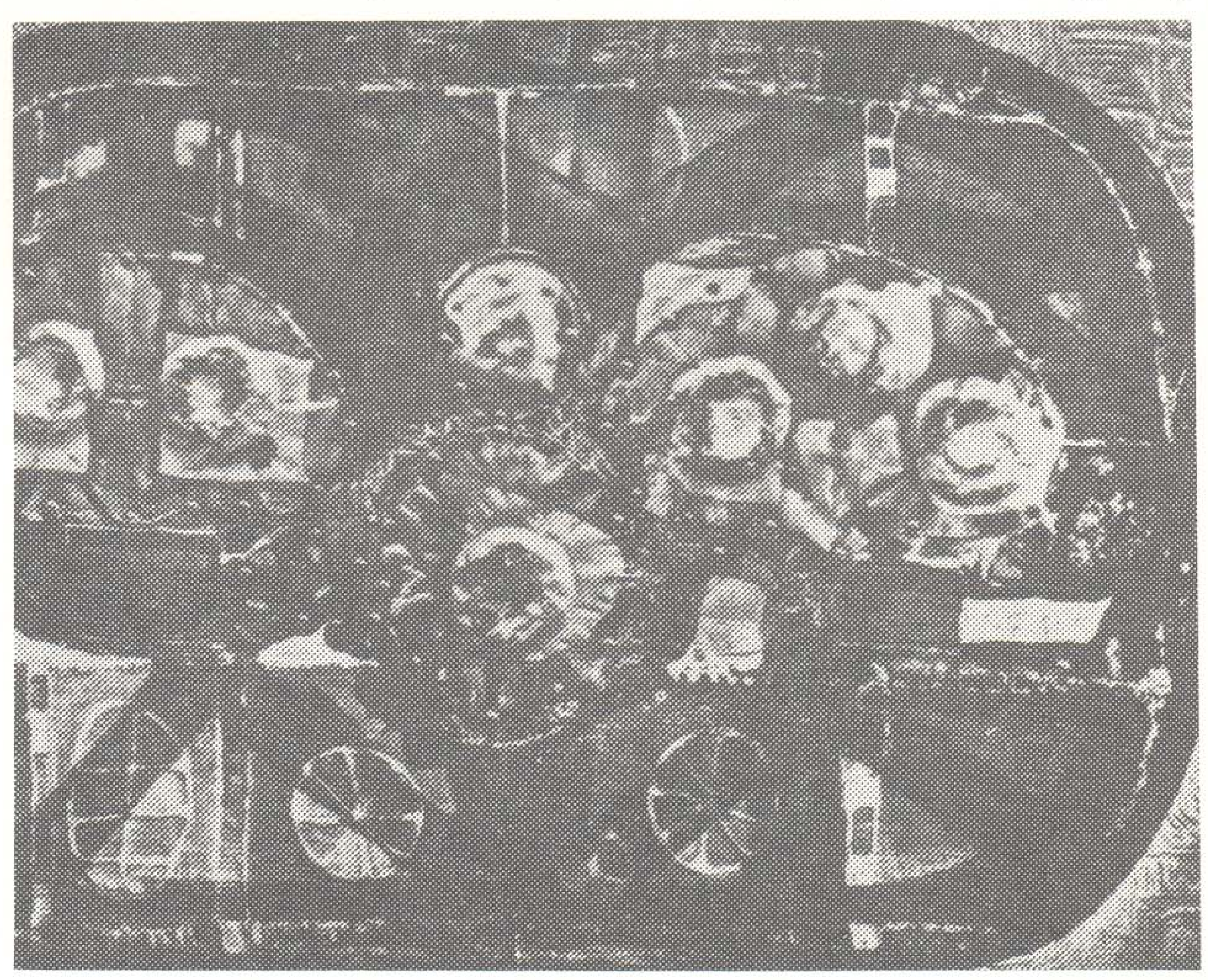
**هؤلاء الفنانين صيغة جديدة للفن المغربي في هذه المرحلة(١٥) .**

**وحتى نوضح ابعاد هذه التجربة ننقل مقطعا من حوار جرى مع الفنان ( محمد المليحي ) يتحدث عن ابعاد التجربة الهامة ومطلقاتها الفكرية :**

**ـ « لقد فكرنا كمجموعة من المثقفين خاصة الذين درسوا في أوربا واصطدموا بتيارات الخلفيات الثقافية في التعامل اليومي ، ( حيث احسسنا بأننا نوشك أن نضيع هناك ، ازاء تيارات أوربية متصالبة وغنية ، من هنا فكرنا ، كانقاذ لانفسنا وكحل لهذا المشكل أن نعود الى تراثنا لانه الاغنى والاكثر أصالة ، فكونا جماعة منهم الشعراء والقصاصون ، وأصدرنا عدة بيانات لتحديد هذا الموقف . ولقد واجهنا الواقع المغربي برجهات نظر حادة كأن نقول :**

**ـ « التاريخ عنيف يجعلك تعرف فنانا لاقيمة له ، ولا تعرف آخر أكثر أصالة ، كان ( ميكلا نجلو ) محصنا بالكنيسة والمظاهر ، وهناك معه ( ميكائيليون ) عديدون ، أما المزخرف العربي هذا الفنان الاصيل فلم يعرفه احد ، لهذا قلت مرة : ان الزخرفة العربية تقف على حد سواء مع ابهر اعمال ( انجلو ) ، وهذا الكلام كفيل باثارة ضجة من قبل الاوربيين، والمغاربة المتفرنسين ، لكننا كان لابد من أن نشعر الغرب بوجودنا الحي ، كان لابد لنا من أن نصطدمهم »(١٦) .**

وهكذا استطاع الفن المغربي أن يحقق خطوات كبيرة ، حين بدأ الفنانون بالتمرد على الصيغ الاوربية الفنية التقليدية ، وبدأ يتجه الى تراثه ، ليحقق فنا كثر ارتباطا بالناس وصلة يتجه الى تراثه ،



لوحة ... العربي بلكاهي .

**(١٥) اقام الفنانون الثلاثة معرضا مشتركا عام ١٩٦٦ ، في صالة واحدة ، وشاركوا في معارض جماعية عديدة في هذه المرحلة من تطور الفن المغربي المعاصر .**

**(١٦) نشر هذا الحوار في جريدة ( الجمهورية ) مع الفنان ( محمد المليحي ) ، واعيد نشره في مجلة ( فنون ) المغربية ..**

الفنان بالعزلة التي أحس بها ( الغرباوي ) . ولا ينغلق على نفسه ، ويرفض الصيغ التقليدية المستوردة .

لقد بدأت عملية التمرد هذه عن طريق وسائل عديدة لجأ اليها الفنانون يمكن أن نوردها هنا ، ولعل أهمها :

**أولا : اعادة النظر في اللغة التشكيلية لخلق طراز جديد من الفن يعتمد التراث العربي في منطلقاته . ويمكن أن تطبق نتائج البحث على الحياة اليومية ، فيستعين الفنان بعناصر مبسطة من التراث يطورها لتصبح لغة تشكيلية حديثة ، ونحن نجد في تجارب ( شبعه ـ بلكاهية ـ المليحي ) ، الكثير من هذه العناصر . وهكذا استطاع الفنان التشكيلي المغربي أن يدخل الفن الى العمارة والتزيينات الداخلية ، والكتاب .**

وهذا يذكرنا بما حاوله الفنانون الاوربيون في ( الباوهاوس ) والفن البصري الحديث ، اذ ربط الفنان بين البحث التشكيلي في اللوحة وبين البحث عن نطاق عملي يطبق أبحاثه ، بحيث يتم تنهيج النتائج واعطائها قالبا جديدا قابلا للانتشار على نطاق عام .

ويجب أن ننوه هنا ، بأن البحث الفني التشكيلي قد ربط بين اللغة الجديدة المبتكرة ، وبين اللغة التعبيرية، وحاول ايجاد رموز تساعده على التعبير عما يشاء ، لهذا نرى تفاوتا بين تجربة فنان وآخر في مدى اعتماده على الصيغ الفنية أو الرمزية ذات الهدف التعبيري التي تستخدم الوحدات الهندسية والالوان المحضة .

### محمد المليحي

ان تجربة ( المليحي ) قد توصلت الى صيغ هندسية مبسطة ، ولالوان صريحة تملأ المساحات ، لكن هذه الصيغ الهندسية تحمل رمزا تعبيريا متميزا ، فقد تتحول الخطوط والمساحات الى نار تريد أن تحرق الشكل الهندسي المنتظم وتحمه أو تتحاور معه ، وتتناقض ، فكان الشكل الهندسي في صراع مع الشكل العضوي ، ومع الكتلة العليا الصاعدة ، وتشكل التموجات والحركة الهندسية علاقة جدلية متناقضة، ليست مطلقة السكون ولكنها تتماوج وتتحاور .

### محمد شبعة

ولايختلف ( محمد شبعة ) في تجاربه عنه ، بل ان العلاقة المتناقضة تأخذ شكلا أكثر حدة ، فالخطوط الهندسية الى تناقض مع الاشكال العضوية التي تتحاور معها ، ويحدث الصراع في نقطة الالتقاء .

لهذا فالاسلوب الهندسي الذي توصل اليه يحمل

معاني رمزية ، على ارتباط انساني بالاحداث اليومية، وحتى الاشكال المبسطة التي يرسمها تكشف لنا هذا الصراع من التعبير بلغة مجردة ، واضحة المعنى ، وقابلة للتطبيق على نطاق حياتي يومي .. فالصيغ التجريدية المبتكرة يمكن أن تزين قاعة كبيرة ، ويمكن أن تأخذ معنى جماليا مبسطا يزيد من توسيع انتشار الفن اجتماعيا ، وفي نفس الوقت يحمل هذا الفن لغته الرمزية المتميزة والمرتبطة بالتراث .

## فريد بلكاهية

أما تجارب ( فريد بلكاهية ) ، فتختلف قليلا عما شاهدناه ذلك لانه يلجأ الى ( النحاس ) يستخدمه في انتاج أعماله ويقدم بعض الخطوط المتحركة والاشكال المتعضية المستوحاة من عالم غريب كأنه عالم الاحياء الدنيا ، لكن رغبات التبسيط ، واعطاء المساحات الصريحة ، ذات الملمس المتنوع والغني ، وحب التعبير من خلال الحجم البارز المتحرك على سطح أكثر خشونة ، يذكرنا بالتراث العربي في مجال الحفر على المعدن المتنوع السطوح ، لقد حول ( بلكاهية ) هذه المحفورات القديمة الى لوحات حديثة صنعت بالنحاس ، وتطورت وفق مفهومه الخاص الذي اهتم باعطاء انطبا عام بدل التفاصيل التي غابت ، وتحولت الى نغمات وتنوعات تحرك السطوح وتعطيه التأثير والعمق .

**ثانيا : تبديل اساليب التعليم في المدارس الفنية :**

ويمكن أن أذكر هنا ما سعى الفنانون عام (١٩٦٥) حين عقدوا ندوة في ( الدار البيضاء ) لمناقشة مناهج كلية الفنون الجميلة ، وانطلقت المناقشة من مبدأ أساسي ، وهو ربط التعليم بالواقع المغربي والتراث العربي .

ويتحدث الناقد المغربي ( محمد بنيس ) عن هذه المرحلة فيقول :

**ـ « ان وضعية الابداع التشكيلي المغربي قد طرحت للمناقشة بشكل جماعي فكريا وابداعيا عندما كانت مجموعة من الفنانين المغاربة ( شبعة ـ المليحي ـ بلكاهية ) تناقش مقررات مدرسة الفنون الجميلة بالبيضاء ـ هذه المقررات التي كانت من وضع الفرنسيين في المغرب ، والتي كانت في عمقها تحارب الذوق المغربي والقيم التشكيلية المغربية »(١٧) .**

أما ( محمد المليحي ) فيتحدث عن أسلوب التدريس الذي اتبع فيما بعد في كلية الفنون الجميلة في ( الدار البيضاء ) فيقول :

**ـ « في دروسي لطلبة كلية الفنون الجميلة ، اخرجت التماثيل الاغريقية من حيز الدراسة ، واستبدلتها بالزخرفة العربية ، وبالمعمار العربي الاسلامي ، وأدخلت مواد الصناعات والحرف اليدوية ، من هنا خلقنا فنا للاستهلاك الجماعي مرتبطا بوعي سياسي واجتماعي متقدم »(١٨) .**

ومن المؤكد أن هذه الخطوة التي اتبعت في كلية الفنون الجميلة في ( الدار البيضاء ) ، قد مهدت الطريق أمام ولادة جيل من الفنانين الشباب المتأثر بهذا التغيير العميق الجذور ، والذي ربط التشكيل الفني بالتراث العربي ، وفي نفس الوقت أعطى للتشكيل الفني الحديث عمقا في المكان ، ساعده على مد تأثيره الافقي الى الناس .

وهي خطوة ليس لها نظير في جميع كليات الفنون الجميلة العربية ، لان جميع نظم التدريس في الكليات ومدارس الفنون مازالت متأثرة بالمناهج التي وضعها الاوربيون ، ويقوم بعض الفنانين الاوربيين بالتدريس فيها ، لهذا فهي تمثل تجربة رائدة تستحق دراسة نتائجها بعناية بعد أن مضت مدة زمنية كبيرة على تطبيقها تتجاوز عشر عاما .

**ثانيا : ربط التجربة التشكيلية بالجماهير :**

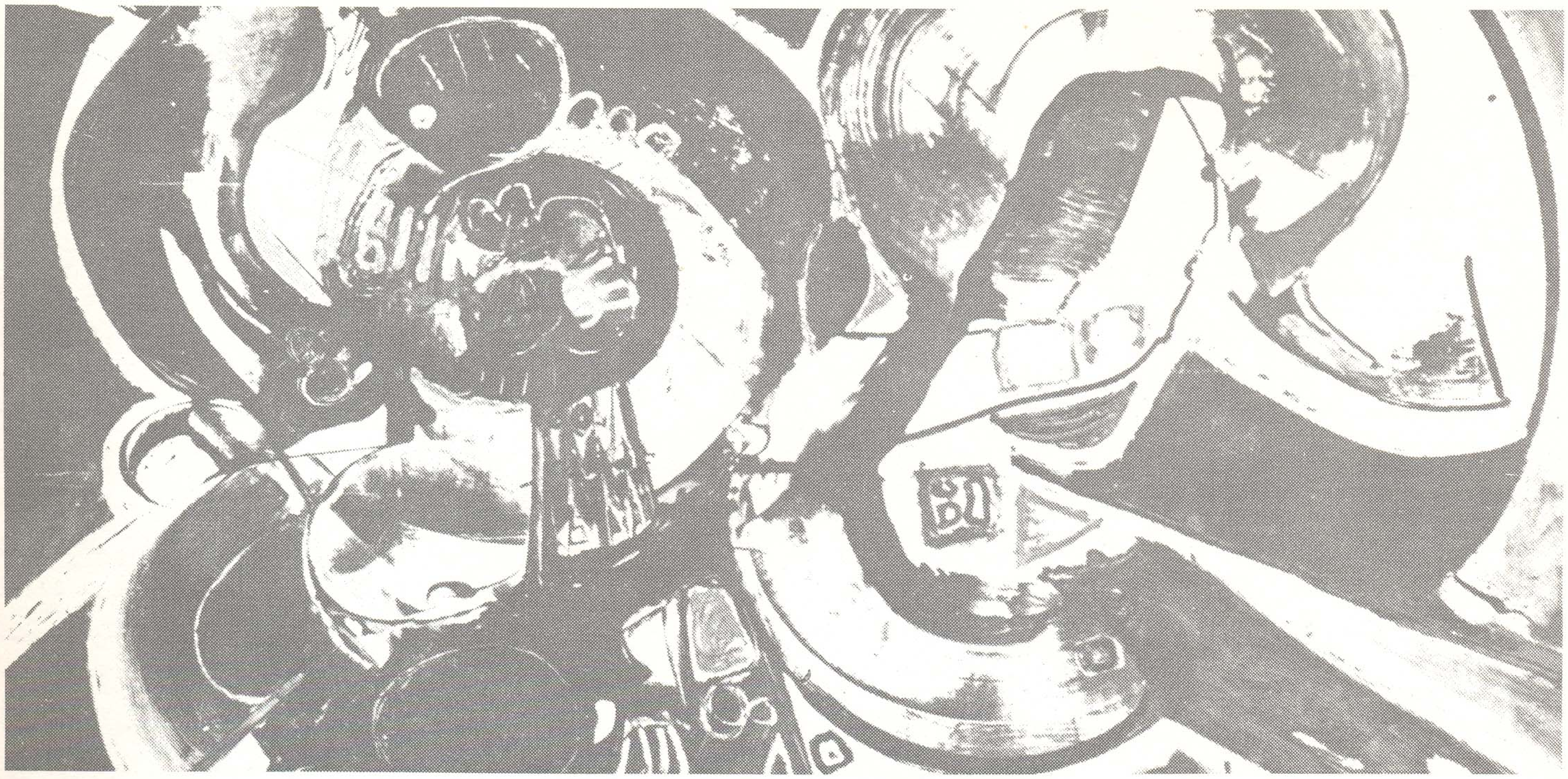
**ويجب أن نضيف الى ما سبق أن ذكرناه ، شيئا هاما ، وهو ربط الفن بالتراث ، وتبديل مناهج التعليم لتحقيق خلق ( أكاديمية جديدة عربية ومعاصرة ) تحقق للفن سعة الانتشار ، ولا بد للفن التشكيلي حتى يأخذ أبعاده من أن يتجاوز محدوديته ، ويتحرك باتجاه طبقات شعبية ليضمها الى متذوقيه حتى لا يبتعد عن جمهوره الكبير ويقنع بطبقة معينة يتوجه اليها ، وهنا بدأ الفنان بمحاولة جديدة لتحقيق هذا الهدف ، فأقاموا سلسلة من المعارض في الساحات العامة منذ عام ( ١٩٦٩ ) ، وكان أولها في مراكش ، وانضم الى الثلاثي ( المليحي ـ بلكاهية ـ شبعه ) عدد من الفنانين واصبحت المعارض تظاهرات شعبية جماهيرية ، وأما الفنانين فقد اصبحوا كثيرين جمعتهم نفس الاهداف .**

ونتيجة لذلك كله ، استطاع الفنان المغربي أن يحقق هدفا آخر وهو ربط انتاجه الفني بالاعمال الجدارية الكبيرة في الامكنة العامة ، فمثلا بلغ عدد اللوحات الجدارية التي رسمها الفنان ( محمد شبعه ) في المغرب خلال السنوات الاخيرة ( ١٣ ) عملا موزعا في أماكن متفرقة ، وتم تنفيذها بموادمختلفة ،من الخشب والنحاس والجص والالمنيوم ، بعضها يصل الى ( ١٢ ) مترا في الطول و ( ٣ ) أمتار في المعرض وهو الموجود في مطار ( الرباط ) ، وبعضها يصل الى ( ١٥ ) م و ( ٣ ) أمتار في احد المقاهي العامة .

---

(١٧) مجلة ( فنون ) المغربية ، عدد خاص عن الفنون التشكيلية المغربية .

(١٨) نفس المرجع السابق .



ميلود الابيض .

## المرحلة الراهنة

واذا انتقلنا الى المرحلة الراهنة من تطور الفن المغربي فيجب علينا أن نؤكد في البداية على امر هام ، وهو ان هذه الحركة لم تستطع تحقيق ما انجزته من تجارب ، بدون تجمع لفنانين مبدعين ، اخذوا على عاتقهم تبديل واقع الفن التشكيلي ، منطلقين من التراث العربي ، ومحاولين خلق فن تشكيلي معاصر ، يملك لغة تشكيلية متميزة ، واستطاعوا ربطه بالحياة المعاصرة عن طريق شتى الوسائل التي اتبعوها ، ولقد تمكن هذا التجمع الفني الذي بدأ من ثلاثة أشخاص ان يحق ق الكثير من الاهداف ، وعندها ازداد عدد الفنانين حتى وصلنا الى الجمعية المغربية للفنون التشكيلية التي تحمل الاهداف الاساسية لحركة التغيير .

لكن حركة التطور الفني بعد مرور فترة زمنية ، لشعبت وازدادت تنوعا ، لهذا بدانا نلحظ فيها الاتجاهات المختلفة ، التي انبثقت بعد المكتسبات التي حققتها ، والتي اعطت للفنانين المنطلقات الصحيحة ، التي اصبحت عنصرا اساسيا في الابداع التشكيلي ، وعندها بدأ الفنانون يطرحون الافكار الجديدة ، سواء عن طريق نقد ذاتي يمارسونه ، او ع ن طريق دماء جديدة شابة بدات ترفد الابداع الفني .

لهذا نلاحظ بأن اكثر الاتجاهات المعاصرة في ( المغرب ) قد أخذت من التراث ، وحاولت تطوير ما أخذته وفق اهدافها المتميزة ، بحيث استطاع هذا التمثل للتراث ان يقود الفنانين الى اتجاهات متشابكة، يحمل كل منها صيغة تعبيرية وتجريدية خاصة .

فالفنان ( البشير الدمناتي ) مثلا سار بما أخذه من التراث باتجاه صناعي قريب من تجارب الفنان ( فاز اريللي ) فالفن ينهج وفق مقاييس عملية وتطبيقية، ويستخدم الفنان الالمنيوم والبلاستيك وغير ذلك من المواد حتى يصنع حواجز للحدائق على شكل صناعي خالص(١٩) .

وقد تتطور هذه الصيغة الى اشكال متعددة ، تعتمد البحوث الجمالية المخصة ذات اللغة المتطورة كما نرى ذلك عند ( حميد العلوي )(٢٠) .

الذي يتجه بأبحاثه الفنية في نطاق طباعي متطور ، ويعتمد على المفاهيم التراثية لخلق غرافيك حديث له أسس ومنطلقات التجارب الفنية المغربية المعاصرة

**ولوحاته تعنى بعلاقات الاسود مع الابيض بشكل واضح في تجارب الحفر . وتهتم بالاضاءة التي تتفاعل مع اللون في اعماله الزيتية ذات التقنية المتطورة .**

(١٩) ولد البشير الدمناتي عام ( ١٩٤٦ ) درس الهندسة المعمارية وشارك ( فاز اريللي ) في معرض تجول في المغرب .

(٢٠) حميد العلوي : ولد عام ١٩٣٧ في ( فاس ) درس في الدار

**واتجه ( محمد اطاع الله ) الى استخدام لغة تشكيلية اقرب للتجسيم منها للطباعة والحفر ، ولهذا اتجه الى لغة تجمع التصوير والنحت بأسلوب خاص(٢١) .**

**أما ( عبد الكريم العظاس ) فقد ابتدأ من الزخارف العربية ينظمها وفق نغم جديد ، ويقدم التشكيلات الفنية ينظمها وفق نغم جديد ، ويقدم التشكيلات الاصاءة في تطويرها(٢٢) .**

**لكن ( العظاس ) أكثر الحاحا في تجاربه الاكثر حداثة على المضمون ، فالزخارف في لوحاته تتفجر ، هناك ما يمنع تفجرها من الوصول الى خارج الاطار الذي يحيط باللوحة ، وهكذا تتولد علاقة جدلية بين التفجر والاطر .**

**ونرى تجارب للفنان ( العربي بلقاضي ) تأخذ صيغة أخرى ، فهي تستقي من التراث الشعبي وتحاول أن توجد العلاقات الجمالية الخالصة ، فالوجوه بصيغها الخاصة والتداخل بين الاشكال البشرية والزخارف تعطي الاعمال احساسا بمدى صلته بالصناعات اليدوية الشعبية ،وتساعده المادة التي يستخدمها وهي النحاس على التعبير ، وتعطي للوحاته ملمسا خاصا قريبا من تجارب الفنانين التقليديين ، وبتشكيلات جديدة معبرة(٢٣) .**

**اما ( محمد حميدي ) فهو ينطلق من الاحرف العربية ، والتشكيلات الحديثة التي يصيغها بأشكال تقترب من تجارب الفن البصري ويصل الى جمالية خاصة ليست غريبة عن التراث العربي(٢٤) .**

**وينتجه ( كريم البناني ) الى صيغ أكثر تبسيطا من غيره لكنه أكثر تعبيريا ، لان حركة الحفظ او المساحة او هدوء الحظ يقدمان لنا قيما تعبيرية ، فكاننا امام هدوء بحر تارة واخرى امام حركته أو أمام المشاعر المختلفة التي تنطبع في الذهن من خلال مراقبة الافق في صحراء لا شيء فيها الا السماء والارض ، وتحس بقدرته على اختيار اللابن الاساسيين الذين يستعملها، وقدره على التبسيط لابعد الحدود الممكنة(٢٥) .**

البيضاء ، وهو عميد كلية الفنون الجميلة هناك .

(٢١) ولد الفنان محمد اطاع الله علم ( ١٩٣٩ ) وشارك في كثير من المعارض الجماعية للفنانين المغاربة بعد دراسته في ( مدريد ) .

(٢٢) ولد الفنان عبد الكريم العظاس عام ( ١٩٤٥ ) في الدار البيضاء ودرس فيها وفي باريس ، وهو استاذ في كلية الفنون الجميلة هناك

وفي الحقيقة ان ( كريم البناني ) يقف على حدود جديدة للفن المغربي ، تبعده عن الصيغ الهندسية او الهندسية التي تتحاور مع الاشكال العضوية التي تؤكد على التراجيديا الحياتية ، ويفتح الطريق أمام صيغ اكثر ( تعبيرية ) نراها عند ( ميلود الابيض )الذي ربط فنه بصيغ تعبيرية طفولية وذاتية ، لكن هذه التحويرات ذات المنشأ ( اللاواعي ) تقودنا الى صيغ مستقاة من التراث كما نراها في أقصى يمين احدى لوحاته على شكل قبة واضحة العالم فكأننا امام ذكرى بيت قديم رسم من الخيال واختفت معالمه الواضحة كأنه ذكرى خاصة ، ويلح احيانا على بعض الزخارف البسيطة والرموز والخطوط التي تربط عمله بواقع حياته وطفولته(٢٦) .

ويقودنا هذا البحث الى فنان خاص متميز التجربة وهو ( الحسين ميلودي ) ، الذي يجمع اشارات ورموز مختلفة شعبية وزخارف متنوعة تجمع بين الرمز والسحر والذي تشكل كل قطعة من لوحته لوحة قائمة بذاتها .

فالفنان يقدم لوحةكبيرة جدا دائرية ،فيها الاشكال التي جمعت ونظمت بجهد واضح غريب ، وفيه الغنائية والشاعرية التي تؤكد على اهمية ما يقدمه ؛ يذكرنا في لوحاته بالفنان ( غابو غروسي ) ، لكن ( ميلودي ) يؤكد على علاقات الاشكال الشعبية بدون أن يسعى الى خلق حركة متضادة بين شكلين يتفاعلان، انه يريد الغنى الذي تبعثه الرسوم الصغيرة ، ويؤكد على الاختلافات الجزئية بين شكل وآخر مما يجعل تتبع كل جزءمن عمله صعبا ، فيكتفي المشاهد بالانطباع العام الذي تعطيه علاقات الاشكال مع بعضها(٢٧) .

ولكن اذا تمعن في هذه الاشكال التي جمعها الفنان، واعادة رسمها بالحبر الصيني ، يحسن بأن كل رسم صغير كا نلوحة لو أن الرسام كان [ بول كليه ] مثلا .

وبالاضافة الى هذه التجارب كلها ، نحس بأن هناك تيارات شابة بدأت تأخذ أهميتها الآن ، وهذه التيارات الشابة تعتمد عناصر مختلفة ، وتتميز بوعي تشكيلي

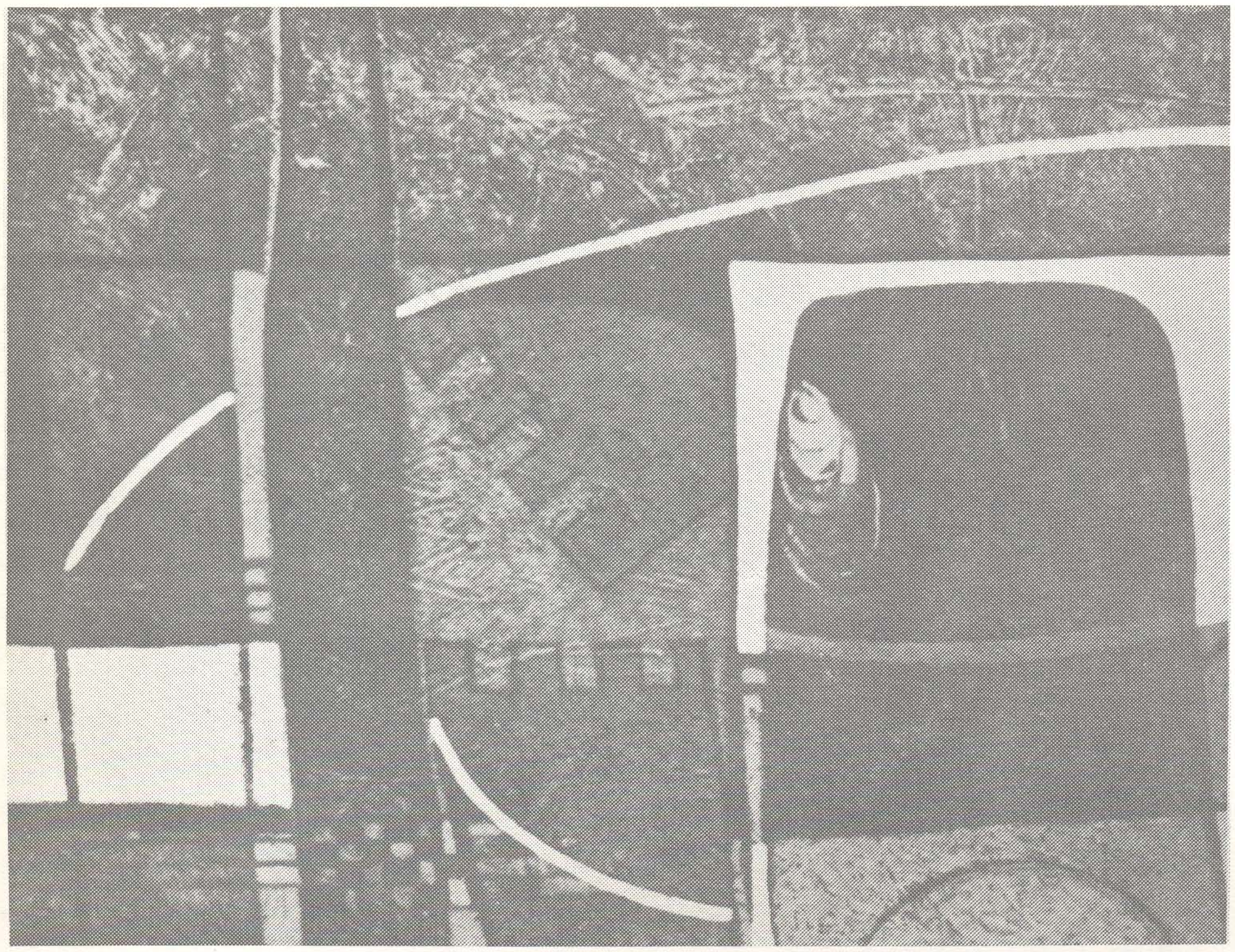
(٢٣) العربي بلقاضي : ولد في الرباط عام ( ١٩٣٩ ) ودرس في الدار البيضاء .

(٢٤) محمد حميدي : ولد في البيضاء عام ( ١٩٣٨ ) ودرس الفن فيها ، وهو يدرس هناك الان .

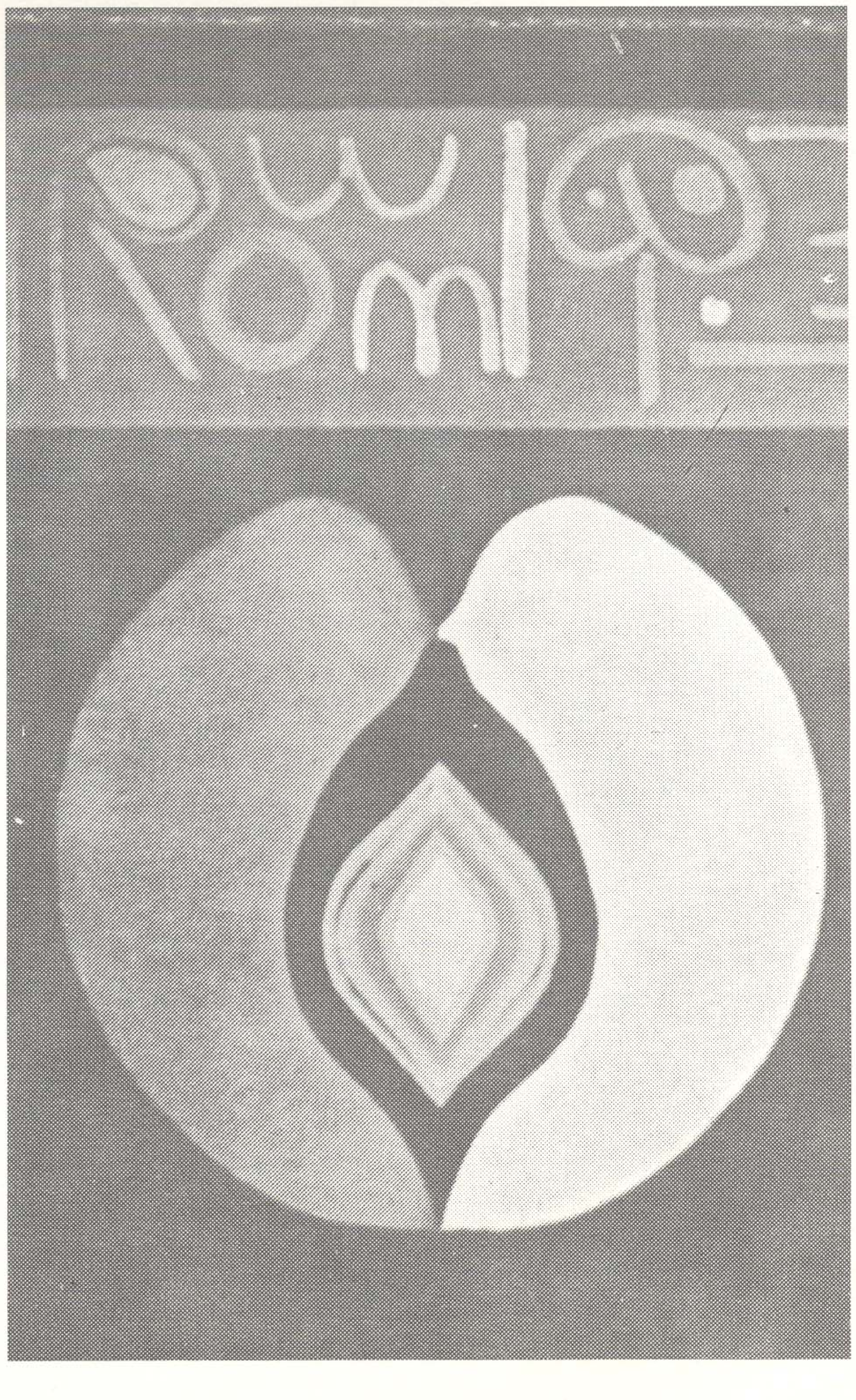
(٢٥) كريم البناني : ولد عام ( ١٩٣٦ ) في ( فاس ) درس في باريز

(٢٦) ميلود الابيض : ولد عام ١٩٣٩ ، وشارك في معارض كثيرة منذ عام ١٩٥٨ .

(٢٧) الحسين ميلودي ولد في موينة الصويره ودرس في البيضاء وباريس ، نال منحه لمتابعة الدراسة في فرانسا ، شارك في كثير من المعارض .



محمد القاسمي



محمد حميدي

متطور ، ولعل أهم الفنانين الشباب المتميزين ، الذي أخذت تجاربهم اهمية كبيرة في المرحلة الاخيرة :

الفنان ( بنعاس بغداد ) الذي ينطلق من التجريد في تجربته الفنية ، تحس فيه شيء من ( دوستيل ) ، لوحته متماثلة البناء أحيانا ، يرسم بانفعالية كبيرةرغم مساحاته المجردة ، وهذه الانفعالية عن أن يكون مجرد فنان تجريدي ، ( الاسود والابيض ) ففي لوحة تحس بوجود صراع في تجربته اراد أن يمثله عن طريق ( الاسود والابيض ) ، وادخل الارقام والهندسة في بعض اعماله ، وترى بعض الضربات الحمراء على المساحات المظلمة السوداء ، كأنه ليل مدينة مظلمة لا نرى منها الا العلاقات الضوئية المتصارعة مع سواد الليل لتبقى ووجود تغيب معالمها فلا نعرف أين نجدها ، وهكذا فالعالم الداخلي الزاخر بالمشاعر يعكس لنا رموزا خاصة جدا لعالم حقيقي يريد الفنان تصويره(٢٨) .

والفنان [ فؤاد بلامين ] وجه آخر يتقارب مع [ بنعاس ] من حيث المنطلقات ، لكنه اكثر تأكيدا على بعض الالوان الموحدة والمبسطة على مساحة لبيضاء كبيرة ، لا نكاد نجد في لوحته الا البساطة لكنه حين يعطي علاقة تحس بمدى شاعرية تعبيره ، وقدرته على استخدام التناغمات والتدرجات اللونية لاعطاء عالم خاص . لقد رسم [ بلامين ] ونبعاس لوحة عن القضية الفلسطينية ، لجأ الفنانان فيها الى لون ابيض واحد والصقا على لوحتيهما بعض المواد ، واراد

(٢٨) لبغاس بغداد : من مواليد عام ( ١٩٥١ ) درس في الداوالبيضاء

كل منهما ان يعكس لنا تفكير جديد في بناء لوحة عن موضوع سياسي ، انه اسلوب واقعي ، نستطيع ان نقول عنه « الواقعية الجديدة » بكل معنى الكلمة(٢٩) .

ويمكن ان ننتقل بعدهما الى فنانة اسمها [ لطفية التجاني ] ، لها تجارب حديثة في مجال [ الحفر والتصوير الزيتي ، وفي احدى تجاربها في مجال الحفر، تحس بمدى تفاعل هذه التجربة مع التراث الشعبي ، ومدى كمكنها من تقديم شيء متميز خاص في الحفر ، ولكن اكثر تجارب [ لطيفة التجاني ] هي في مجال التصوير الزيتي ، وهي تلمح دوما على الوجوه المختلفة الحزينة التي بها في اعماقها ، والانسان المتعب ، وأسلوبها أكثر اعتمادا على لون واحد ، وخطوط لينة تعكس الشكل الخارجي للانسان(٣٠) .

وفي النهاية يمكن ان نتحدث عن الفنان [ محمد القاسمي ] الذي يلح في اعماله اهمية ( المضمون ) ، ويؤكد على ذلك من خلال عباراته ، وتجربة [ القاسمي ] الجديدة تعتمد على حركة معينة من الخطوط تلف انسان بقوة وعنف شديدين ، وترى تأثير التراث لكنك تبقى مشدودا للفكرة التي يطرحها الفنان يقول القاسمي في دليل معرض اخير اقامة يشرح اسلوبه :

ـ « النقطة عندي هي بقعة تمتد افقيا عموديا وتأخذ كل الاشكال الممكنة كي تتحول الى رمز ـ فكرة تخترق فضاء اللوحة المتاح لي كي أمارس حساسيتي وتفاعلاتي مع العالم .

الفضاء : مساحة عذرية تتطلب التدخل مني كي تحبل .

البقعة : تتحول في فضاء اللوحة الى شكل ـ رمز [ يد ، أفق ، جسم ، بناء ] ، وتتحول الدائرة والمربع الى منطقة للتفاعلات بين العناصر ، ومن هنا تخضع المادة [ الخط ، غرافيك ، اللون ] وكل الادوات المستعملة للذهن والذات

وهذا يعني من حيث المنطلق ان الفنانين الشباب، الذين تقدمهم المغرب يحملون زاد تجربة الرواد الذين قدموا لهم التراث ، وتجارب من سبقهم ، وفي نفس الوقت يريدون خلق [ واقعية ـ جديدة ] ، تستطيع ان تحمل الخط والبقعة والدائرة واللون رمزا يسمح بالتعبير عن كل ما يريدون ، وبالتالي فان التجربة التي بدات واقعية واستشراقية ، ورحلت الى الذات المعزولة، قد وجدت في التراث خلاصها ، لكنها الآن ، ومع كل خطوة تراجع ما قدمته حتى لا يتحول أخذ التراث الى شكل جديد من تقليد [ الغرب ] ، بل يتفاعل [ الشكل الجديد ] مع [ مضمون جديد ] يريد الفنان أن يقوله :

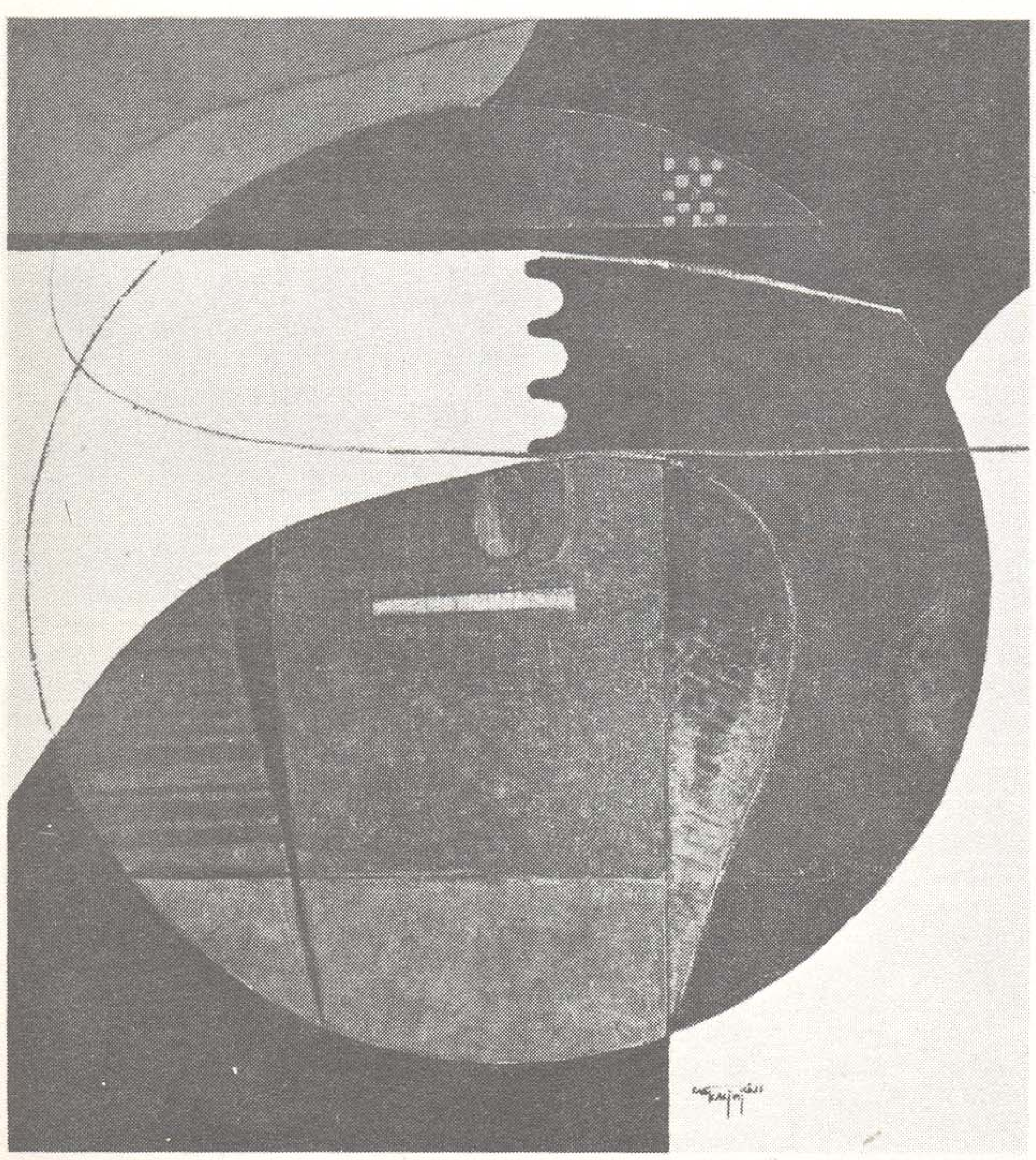
ولهذا بدأ الفنان [ محمد شبعه ] يعلن :

ـ هناك أولوية للموضوع المعالج حتى لا يتشتت بصرنا ؟

فهو يريد من الدائرة التي يستخدمها الآن في لوحاته الجديدة معنى ، انها العين ، والعين تعني الشهادة ، والفاجعة ، والمستقبل ، وهي تتداخل مع الصيغ العضوية وتتفاعل بشكل على شكل عنيف يشابه الى حد كبير ما سبق لنا ان ترضاه من أعمال [ المليحي ] الذي خلق علاقة تضاد بين نار صاعدة ، وشكل هندسي . فكأن الفن التشكيلي بدأ يتكامل ، التمثيل لغة وارتبط بالتراث ، وبدأ يثور على كل بحث تشكيلي هدفه الجمالية المحضة ، لهذا فالدائرة هي عين ودائرة ، والخط الهندسي قوى منظمة تقف بوجه الخط المنحني العضوي ، الذي يريد الحياة ، والتصادم بين الاشكال هو تمثيل رمزي للمشاكل التي نعاني منها، ولهذا فاللغة التشكيلية قد ربطت عن طريق [ واقعية جديدة ] بين المضمون والصيغة بمستوى متطور من حيث التقنية والتعبير .

وبعد هل استطعنا أن نوفي الموضوع حقه في هذه الصفحات المحدودة واعطينا فكرة عما يقدمه هؤلاء الفنانون ، بالتأكيد لا نستطيع ان نقدم لكم الجميع ؟،

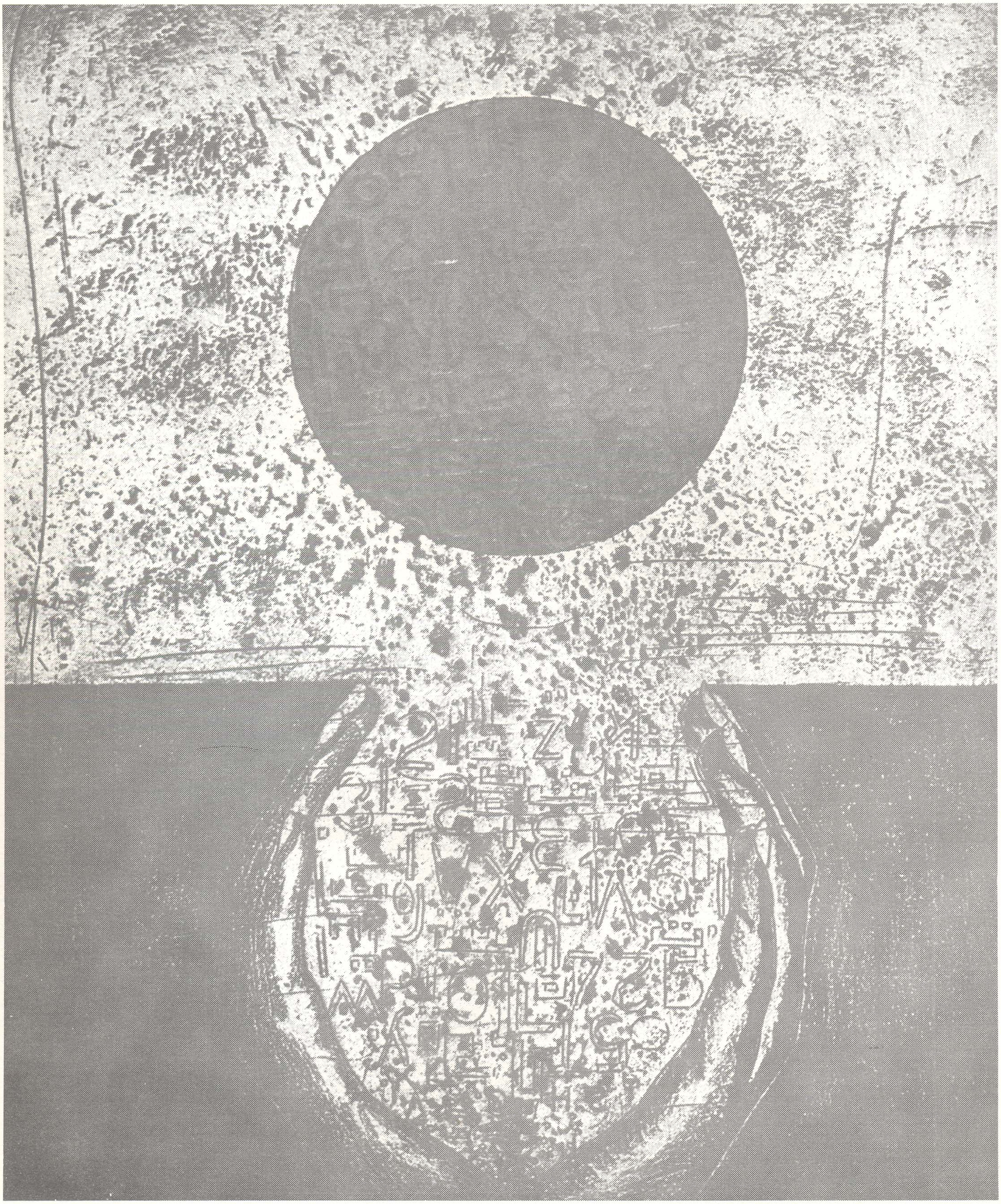
لكن تراها ترضي الرغبة الكامنة عند كل واحد منكم للتعرف على الفن في المغرب ، وأخذ فكرة عن مراحلة الثلاثة الاساسية التي أراها تتكامل الآن وتأخذ صيغة متميزة ضمن الانتاج العربي التشكيلي .



محمد القاسمي

(٢٩) فؤاد بلامين : ولد عام ١٩٥٠ ودوس الفن في الدار البيضاء.

(٣٠) لطيفة تجاني من مواليد ( ١٩٤٨ ) درست الفن دارة خاصة.



لطيفة التجاني

# شهادات عن الفن المغربي المعاصر

٣

## نشأة الحركة الفنية في المغرب وتطورها

اذا اعتبرنا الفنون التشكيلية من حيث مفهومها التقليدي فان الفنان المغربي مارس ويمارس اساليبها وطرق تعبيرها انجازا وابداعا في مختلف اعماله وطرق تعبيرها انجازا وابداعا في مختلف أعماله الفنية من رسم وحفر وزخرفة ونمنحه ، وتزويق بالالوان ، والاشكال في بعض الحالات ، وتتجلى اقمال الفنان المغربي في المآثر التي خلفها اجدادنا عبر مختلف العصور ، ومازالت هذه المآثر الى يومها هذا تبرز عبقريتهم ومدى قدرتهم على الخلق والابتكار ولا أدل على صمودها من تمسك الفنان التقليدي بأصولها الفنية ، فيما ينجره من أعمال فنية تتجلى في النقش على الخشب والجبس والمعدن ، وما الى ذلك من المهارات الفنية من تمويه وتطعيم .

وتعتبر الفنون التشكيلية بمفهومها المعاصر حديثة العهد بالمغرب ، فالفنان المغربي تخطى العرف المعهود ، وأخذ ينفرد بتعبيره مشخصا مشاعره المتميزة ويفرغها في لوحاته

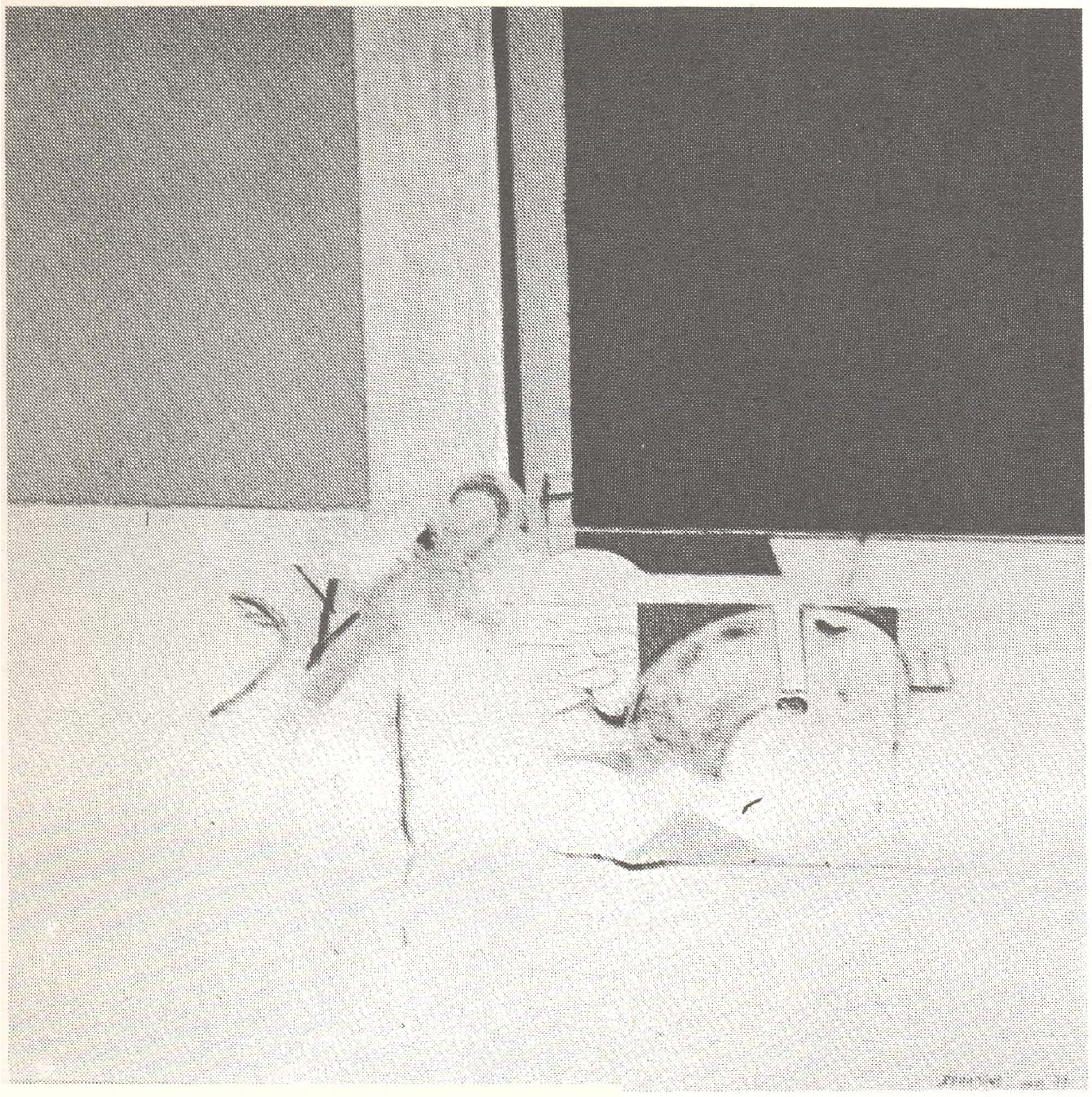
ويرجع تاريخ نشأة هذه الحركة الى الثلاثينات وأوائل الاربعينات ، حيث برزت مواهب فردية سميث بمرحلة الفنانين العفويين نذكر من روادها ( أحمد الرباطي ) الذي تأثر والمشاهد الطبيعية ، وكذا ( مشماشة ) و ( بن علال ) و ( الادريسي ) وغيرهم .

وخلال الاربعينات والخمسينات ، ظهرت فئتان من الفنانين الاولى تأثرت بمدرسة مدريد وبأسلوبها الفني المعروف في هذه الحقبة المتسم بالتشخيص الاكاديمي ومن روادها ( السرغيني ) و ( مغارة ) و ( مريم أمزيان ) .

الفئة الثانية تأثرت بمدرسة باريس واتخذت الاساليب الفنية السائدة في تلك الفترة ، نذكر منهم ( الشرقاوي ) و ( الغرباوي ) و ( ابن الكاهية ) و ( الكلاوي ) .

ويلاحظ خلال هذه المدة ــ التي تقدر بنحو عشرين سنة ، تطور ميموس للفنون التشكيلاية بالمغرب انطلاقا من الفنانين العفويين وتدرجا عبر الاتجاهات المتعددة في فترة الاستقلال .

« من تقرير اعدته وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية في المغرب »



فلسطين ... فؤاد بلامين

## ملامح أولية عن فن الرسم في المغرب

بعد الاستقلال اي عام ( ١٩٥٦ ) أخذت الحركة التشكيلية تستهدف نشاطات من نوع اخر ، تلتقي في مجموعها في سياق البحث والاختبار ، لايجادتحوير مفهومي للكثير من المصطلحات والواقع ان هذه الحالة من التجريب على تنوع مستوى الانجازات من الناحية الفنية قد دعمت باحساسا تشخصية واضحة انها كانت بشكل ما اتجاهات حاولت تجاوز النزعات السابقة، ليس لانهامرتبطة بالايديولوجيات الاستعمارية بشكل من الاشكال ، ولكن أيضا لان اساسها الفني والنظري ، اصبح مهزوزا وبالتالي فقد أعطت لنفسها حقوق البحث عن عطاءات لاتقاس بحجم انجازاتها الحاضرة ولكنها ترتبط بالمستقبل .

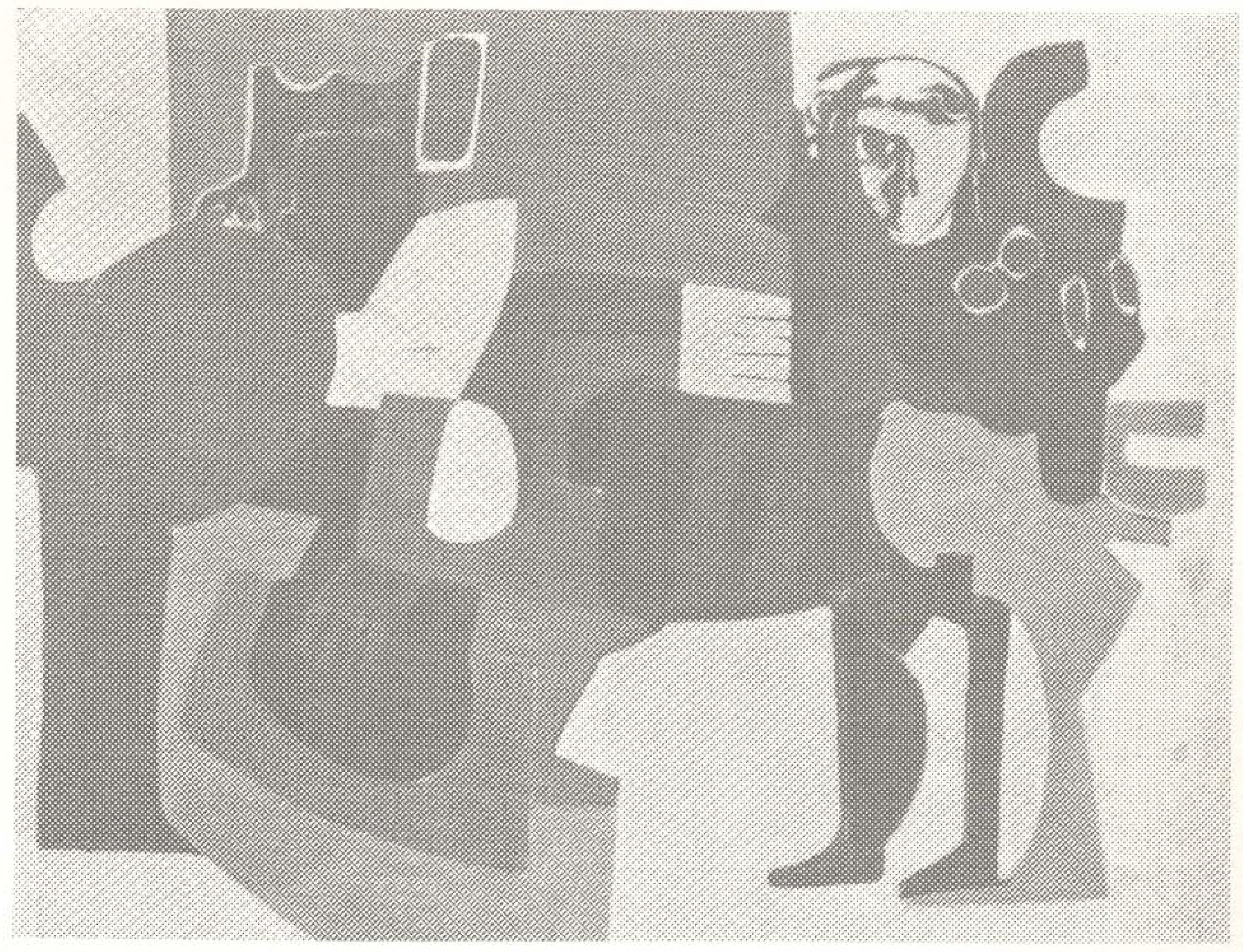
لقد كانت خبرات هؤلاء الفنانين وما حصلوا عليه من معارض معاصرة خلال دراساتهم خارج الوطن هي طاقات لم تخضع بعد لمقدرتها في التطابق مع واقع وثقافة البلد ، هذا الوضع هو الذي أغراهم بنوع من الحرية الذاتية لدراسة مظاهر التجارب الاوربية المعاصرة وجزئياتها وما تطرحه من قيم فنية وفكرية

وبمرور الوقت وجدوا انفسهم مبررين سلفا بركام من الدراسات والتصريحات الخارجية التي لا تعطي غير الخواء ... هذا النظام من العمل الفني ارتبط باختباراته الفنية بمدرسة ( باريس ) سواء في اتجاهها التجريدي عموما ، او اللاشكلي خصوصا وكان من ابرز من مثل هذا الاتجاه هو الفنان(الغرباوي) الذي انتهى مريضا في الشوارع بلا مأوى .. وبلا طعام

**ضياء العزاوي ، مجلة افاق عربية**
**العدد /٦/ بيروت ١٩٧٦**

## لمحة موجزة عن تاريخ الفن في المغرب

لقد كتب عن الفن في المغرب الشيء الكثير ، واهتم النقاد على اختلاف ارائهم ، بظاهرة هذه الحركة الناشئة كظاهرة غريبة ، متناقضة مع الواقع المغربي المحافظ .



بنعاس بغداد

وسار بعضهم يوصف الفنانين العصاميين على انهم بدائيون يقومون بتجارب ومحاولات فردية ، كنواة لانبعاث حركة فنية مستقلة .

فبدأ التعبير التشخيص وحل محل التعبير التقليدي المنحصر في الزخرفة ، وأول رائد فنان كان في الاربعين اختلط بالسواح في طنجة ، وبدأ يرسم الحياة اليومية ممزوجة باسلوب وطابع ساذج ، وكان ذلك في عام ( ١٩٣٣ ) .

ومن هنا يبدأ الرسم والتصوير وغيرها من الفنون المستوردة تتداول الشباب العصاميين ، وعرفت هذه الفترة بالمدرسة البدائية ، واستمر الاجانب في اتجاههم الواقعي يغلب عليه طابع التقليد المحض ، وعلى ضوء ذلك يمكن لنا أن نحدد الاتجاهات الفنية في المغرب الاتجاهات التالية :

**١ ــ فترة ما قبل الاستقلال :** وتهتم بالنشاط الفني المعروف عند الاجانب بالرسم الواقعي وهو امتداد معروف للاتجاه ( الاستشراقي ) .

**٢ ــ فترة ابان الاستقلال :** بدأت عناصر جديدة في محاولات فردية كفترة انتقالية .

**٣ ــ فترة ما بعد الاستقلال :** بدأت الانطلاقة وأخذت الفنون تبحث عن شخصيتها واصالتها في اطار التجديد .

انطبعت الحركة التشكيلية بطابع التأثير بالفن المستورد من اوربة ، وخاصة من فرنسا واسبانيا ، بسبب الرسامين الاجانب ، الذين كانوا يجولون في المغرب لالتقاط مشاهد الحياة المغربية ، وعرف ذلك التصوير على المسناد وعرفت اتجاهات في الديكور والنحت والحفر ، واستعمال مواد وتقنيات لم تكن معروفة لدى المغاربة ومتباينة في الشكل والمضمون مع الفنون التقليدية .

**من مقال للفنان ( محمد السرغيني )**
**في مجلة فنون المغربية**

## حول الفن الساذج في المغرب

ان سياسة الاستعمار كانت تستهدف طمس معالم حضارتنا وتذويبها ذلك لان البحث العلمي الاستعماري كان يسعى قبل كل شيء الى ممارسة سيطرة منطقية على كل التظاهرات الثقافية في مجتمعنا من اجل ادماج المواطنين واقحامهم في معطيات ثقافة دخيلة ، أما من الناحية الفنية ، فان ظاهرة الرسم الساذج كما يقول الفنان ( شبعه ) :

**ــ تطابق تخطيطا ثقافيا استعماريا متعمدا يرمي الى التأكيد بأنه ليس بامكان بلد متخلف ان ينتج الا فنا متخلفا ، وانه لن يأتي للفنان في هذا البلد أن يشارك او يساهم في الحركات التشكيلية العالمية أو ان يتوفر له زاد ثقافي أو تكون له استاتيكية معاصرة**

ومن هنا فقد حرص الاجانب على احتضان تلك الواجهة الفنية الساذجة وتشجيع أصحابها الذين عرفوا طريق الشهرة بمحض صدف غريبة او عن طريق بعض الافراد ( كأندريه مالرو ) الذي اشترى لوحات ( الورديغي ) ليعرضها في متاحف باريس ، و ( يول باولز ) الذي ساعد ( أحمد الادريسي ) اليعقوبي على تنظيم معرض في ( نيويورك ) وغير ذلك من الحالات التي لا داعي لذكرها في هذا المجال ...

وبما ان الانتاج الفني الحقيقي هو أكثر من وثيقة فانه يتجاوز عبر حمولته الفكرية ، مظاهر السوقية في الاحساس والخواء الروحي والسذاجة الفكرية ليرتكز على سمك البداعة ويثقف تعبيرات فنية تتجلى في انضباط الخطوط ومتانة الالوان ، وصلابة التركيبات وبالتالي فان الانسكاب المباشر في الفن يفتح المجال أمام السهولة التي كثيراً ما تطبع لوحات الرسامين الفطريين .

**د . حسن المنيعي**
**عن مجلة التشكيلي العربي العدد /٢/**

## نظرة على الفنون التشكيلية بالمغرب

ارى من الضروري وضع تصميم عام للظروف المتعلقة بالفنون التشكيلية المغربية في هذه الفترة ويمكن وضع الخطوط الاساسية في هذه الفترة بناء على الملاحظات التالية :

**١ ــ الافق العربي**

واعني به دخول الرسامين المغاربة عن طريق الجمعية المغربية للفنون التشكيلية ، بفعل المعارض التي اقيمت في كل من بغداد ( ٧٣ ــ ٧٤ ) والجزائر ( ٧٤ ) والمعرض العام المقام بتونس ، والخاص بالقضية

الفلسطينية ، وقد اعطى هذا الافق الجديد نفسا لا يمكن ان يكون محدود المدى في المستقبل ، ان الفنانين التشكيليين المغاربة تجاوزوا مرحلة المشاركة الفردية التي عرفها المغاربة منذ بداية الستينات في بعض الاقطار العربية ( مصر ـ لبنان ـ العراق ـ تونس ووصلوا الان الى مستوى انضج من حيث الوعي ، بالمشاركة الجماعية دون ارغامية خارجة عن ارادتهم

**٢ ـ القاعات الخاصة في المغرب :**

لعبت البعثات الاجنبية في المغرب ، دورا رئيسيا في توجيه الفنان التشكيلي المغربي وهو توجيه لايستطيع أحد نكرانه ، وقامت الدولة بايجاد قاعات العروض وربما كان اهمها قاعة ( الرواح ) في الرباط .

**٣ ـ تطور المناقشات حول الفنون التشكيلية**

أظن ان وضعية الابداع التشكيلي في المغرب قد طرحت بشكل جماعي ومتكامل فكريا وابداعيا ، سنة ( ١٩٦٥ ) ، وكانت مجموعة من الرسامين المغاربة ( المليحي ـ شبعه ـ بلكاهية ) تناقش مقررات الفنون الجميلة بالبيضاء هذه المقررات التي كانت بالاصل من وضع الفرنسيين في المغرب ، وكانت في عمقها تحارب الذوق المغربي والقيم التشكيلية المغربية الموروثة .

وخصصت مجلة ( انفاس ) التي تصدر بالفرنسية ( ١٩٧٦ ) عددا خاصا عن الفنون التشكيلية طرحت الوضعية التشكيلية من نفس المنظور الذي انطلقت منه مناقشة عام ( ١٩٦٥ ) . ثم شاهد المغرب عام ( ١٩٦٩ ) التظاهرة التشكيلية بساحة الفنا بمراكش وكانت استمرارا ونجاحا مرحليا للجماعة الجديدة ( بلكاهية ـ شبعه ـ الحميدي ، اطاع الله ، المليحي )

ولكن التشكك في هذه التجربة نفسها بدأ يطفو على السطح ..

وجاء بيان الجمعية المغربية للفنون التشكيلية عام ( ١٩٧٤ ) يؤكد بكل موضوعية ضرورة اعادة النظر في كل شيء في نظرتنا وتحليلنا للتقاليد .. واصبحت هذه الشكوك ظاهرة نقدية متميزة .. ومحاولات التنبيه الى ضرورة اعادة النظر في التجربة بكاملها .اخذت أهمية عند المهتمين بهذه اللغة الابداعية .

**محمد بنيس**

**مقدمة لدليل معرض ( محمد شبعه )**

## واقع الفن التشكيلي المغربي

ان الحديث عن الفن التشكيلي المغربي يجرنا الى الحديث عن التطورات الاخيرة خلال السنوات الاخيرة وذلك لان الفن التشكيلي كانت سماته تتمثل في كونه فنا ارستقراطيا كما يعتبره البعض لا يعبر عن جميع المجالات وبالتالي فهو يدخل في اطار من الصالونات والمعارض الكبيرة ... لقد بقي الرسم تحيط به هالة خاصة لكونه مقتصرا على طبقة معينة ، وان اللوحة لا تعرفها الا البيوت الزاهية .

ولكن التطورات التي فرضتها الحضارة في جميع المجالات قد الزمت هذا الفن بالخروج من قوقعته للتعبير عن المجتمع بكل ما يحمله من اعباء وذلك من خلال المعارض الفنية التي اقيمت في السنوات الاخيرة

ويبدو ان خروج الفنان المغربي من برجه العاجي ومعانقته لكل القضايا الاجتماعية ، والوطنية ، كانت نتيجة تفتحه وتأثره بالتيارات الفكرية ومسايرته للمثقف في بسط كل المشاكل وابرازها .

وبالرغم من النقد الذي وجه للفنان على انه مازال منكمشا وغارقا في رومانسية حالمة ، وبالرغم من ذلك كله فقد استطاعت جماعة لابأس بها نذكر منهم ( القاسمي ) و ( العربي ) و ( بلقاضي ) و ( بناني ) وغيرهم الرجوع الى تراثنا للاستفادة منه اجتماعيا وحضاريا ومن ثم كانت ( الفرس ) دلالة على الشهامة والروح العربية ، وهو ينفي الفكرة القائلة بأن الرسم شعر صامت ، ونقول انه تعبير صارخ وواضح .

**مصطفى بغداد**

**مجلة ( فنون ) المغربية**

## حوار مع الفنان محمد الميحي

في التشكيل هناك جانب ، كون اغلب الفنانين التشكيلين المغاربة تلقوا ثقافتهم في باريس ... من هنا نجد ثلاثة اتجاهات في الساحة الثقافية ، ثقافة عربية ، وأخرى مزدوجة ، وثالثة فرنسية محض ، فذوو الثقافة المزدوجة ينحون الى المخاطبة بالفرنسية عبر الثقافة الاستهلاكية ، ( المظهر يساوي الموضوع عندهم ) وهناك انعطاف الان نحو هذا المظهر ، والذين يميلون الى الغرب الثقافي اكثر من ذوي التكوين العربي الاصيل .



عبد الله حريري

لكننا في أوائل الخمسينات وجدنا انفسنا نطرق في التشكيل بلا اتجاه معين ، فالاتجاه عموما اما فطري او تجريدي ( وهذا سبب يعود الى عهد الحماية والانتداب الفرنسي ) كان قصيرا بالنسبة لنمو الوضع الثقافي بحيث لم يخلق أصحاب هذا الاتجاه معهدا اكاديميا متجندا ، مع ان المحاولات لتعليم الفن الغربي عن طريق المعاهد كان خاصا بأطفال الاوربيين . وكان يسمح لعدد قليل من المغاربة بالدخول .

لهذا فكرنا ، كمجموعة مثقفين خاصة الذين درسوا في اوربة بتيار الخلفيات الثقافية في التعامل اليومي ، حيث احسسنا باننا نوشك ان نضيع زاء تيارات اوربية متصالبة وغنية ، من هنا فكرنا ، كانقاد وكحل لهذا المشكل وان نعود الى تراثنا لانه الاغنى والاكثر اصالة . فكونا جماعة من الشعراء والقصاصون واصدرنا عدة بيانات لتحديد هذا الموقف .

وقد جابهنا الواقع الاوربي في المغرب بوجهات نظر حادة كأن تقول :

ـ « التاريخ عنيف يجعلك تعرف فنانا لا قيمة له ، ولا تعرف آخر اكثر أصالة كان ( ميخائيل أنجلو ) محصنا بالمظاهر والكنيسة وكان معه ( ميكائيلون ) عديدون ، أم المزخرف العربي هذا الفنان الاصيل المجهول فلم يعرفه أحد ... لذا قلت مرة بأن الزخرفة العربية تقف على حد سواء مع أبهر اعمال ( ميكانجلو ) .

وكان هذا الرأي كفيل باثارة ضجة من قبل الاوربيين والمغاربة المتفرنسين ، كان لابد من نشعر الغرب بوجودنا الحي ، ولابد من ان نصطدمهم ـ ولقد كانت مجلة ( انفاس ) منبرا لهذا التيار في أواخر الستينات .

كانت مدرسة ( الدار البيضاء ) مقرا نطبق فيه هذه النظرية ، وفي دروسي لطلبة الفنون أخرجت التماثيل الاغريقية من حيز الدراسة واستبدلتها ... بالزخرفة والمعمار العربي الاسلامي ، وادخلت مواد الصناعات والحرف الشعبية لدراستها كفن وتصميم ، ومن هنا خلقنا وعيا مرتبطا بوعي سياسي واخلاقية متقدمة .

**من حوار مع جريدة الجمهورية العراقية**

بين النظرية والممارسة ؟ !

ان اهم معضلة تقف امام الفنان التشكيلي الواعي هي الغاء التناقض بين النظرية والممارسة الفنية المستقبلية واظن ان هناك عنصران اساسيان في هذا التناقض ، اولهما ان النظرية نفسها لازالت في حالة مخاض وفطرية ، وتحتاج الى التعمق والدقة والوضوح ومادامت النظرية تحدد المنهج ، فلا منهج بلا نظرية واضحة المعالم .

العنصر الثاني : مسألة الشكل والمضمون ، وهي ليست مسألة سهلة ، فكم من نظريات وتجارب عربية وغربية ، وحتى مغربية لاتزيد المشكل الا غموضا ، والحالة ان اغلب التجارب ، ان لم يكن كلها ، ذهبت مذهبين متناقضين ، في مظهرهما ، منسجمين في جوهرهما . واقصد ..

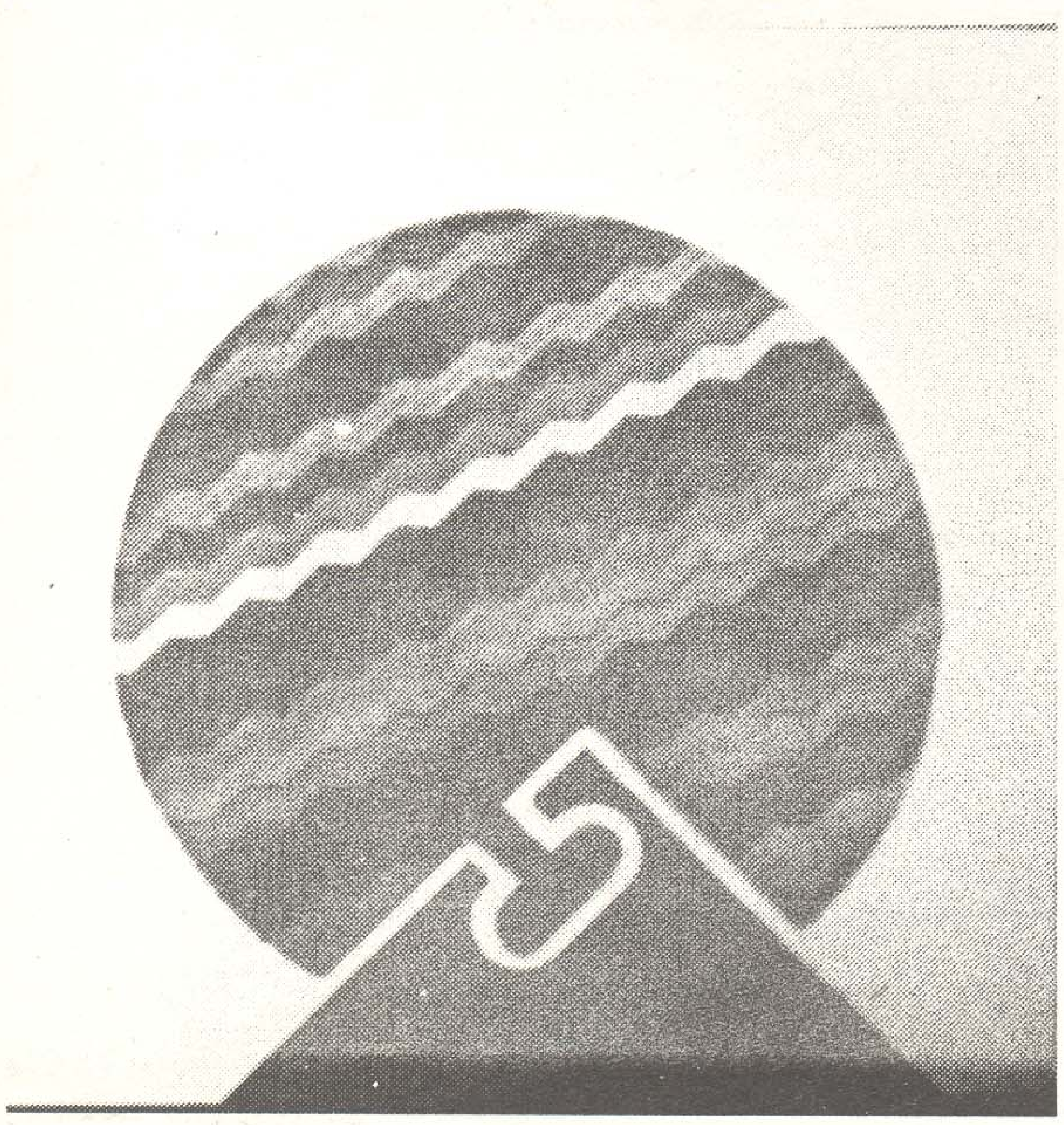
١ ـ التجريد : والبحث الشكلي المطلق كخط في استطاعته استيعاب كل المضامين ( انطلاقا من الاثر النفسي )..

٢ ـ التشخيص : في شكله الاكاديمي المبتذل والذي ( حين يريد ان يكون ملتزما ) يقدم لنا مناظر بكائية لتعاسة الانسان ، وهكذا كلا الاتجاهين ( بالرغم من اختلافهما الظاهري ) في تنكرهما ( عن عمد او جهل ) لمتطلبات الثقافة المعاصرة المغربية ، الحالية لكن ماهي هذه المتطلبات ، المساهمة في الجدل او النقاش حول نظرية للثقافة الجديدة ، ضبط هذه النظرية ودعمها ، جرد وتصنيف ودراسة لجميع مظاهر واثر التعبير التشكيلي الشعبي ، العمل على مستوى الابداع بروح هذه المتطلبات .

امام الفنانين التشكيلين الواعين اختياران : اما ان نزيد ( الطين به ) كما يقال : لصرف ابداعنا في مصرف الثقافة البورجوازية المهلهلة ، والتي تجر نفسها ، وتستمر في لهثنا وانهيارنا الشكلي وراء ( الاكتشافات ) واما ان نعبىء وسائلنا المكتسبة كتقنية ، وفكرنا المتجدد في ابداع نصرفه لحساب تلك الطاقات الجبارة للابداع الشعبي والتي تحيط بنا ونكاد لانراها .

**محمد شعبه**

**من دليل معرض الفنان محمد القاسمي**



محمد شبعه

٤

[على هامش موسم (أصيلة) الثقافي الدولي]

# تجربة أصيلة.. محاولة لإنزال الفن إلى الشارع

المغرب ... من كنعان فهد

**لقد مضى وقت طويل على موسم ( أصيلة ) الثقافي الثاني ، ولكن الكتابة عن النشاطات التشكيلية تظل أمرا واردا في مجال الثقافة الفنية ، طالما أن المعلومات التي تقدم للقارىء ، لا تقصد التغطية الاخبارية ، لوقائع حدث ثقافي او فني ، لكنها تطرح بعض قضايا هامة في مجال علاقة الفنان بالجمهور .**

**وأصيلة بلدة مغربية صغيرة على المحيط الاطلسي ، ارادت ان تلمع وسط الظلام واستطاعت ان تؤكد خلال مواسمها الاربعة ، ان البلدان الصغيرة المنسية يمكن ان تلعب دورا ثقافيا وفنيا بارزا ، وذلك بالتعاون مع جمعية ( المحيط ) الثقافية الاصيلية ، لتجعل من هذا الموسم عملا ثقافيا دوليا ، وذلك بالتعاون مع برنامج هيئة الامم المتحدة الانمائي الذي يدعو عددا من رجال الفكر والابداع والادب من عدد من دول العالم ، يأتي هؤلاء ليقيموا حوارا مفتوحا حرا امام الناس وليعبروا عن آرائهم الشخصية دون أن يكونوا ممثلين لدول او لمؤسسات يعملون بها .**

● اما عن النشاطات التشكيلية في موسم اصيلة الثقافي الدولي الرابع ، فهي تستهدف ربط الفن مع الناس ، ذلك لان الثقافة في المجتمع ، هي جزء مكمل لحياة الفرد ، وحياة المجتمع ، ففي الماضي كان الناس يمارسون عددا من الفنون والحرف في حياتهم اليومية، وزخرفة المنازل والبيوت والادوات وصنع الاواني والملابس ، والعزف على الادوات الموسيقية .

ومع تطور البرجوازية ، وبلوغها مرحلة الراسمالية ثم الامبريالية ، وظهور ضرورة لتوزيع العمل ، انفصلت الثقافة والفنون عن مجموع الجماهير ، واحتكرتها قلة ، وصار الفن اختصاص قلة ايضا ، بينما انغمس الناس في الانتاج لتأمين الحياة اليومية .

## إزالة السحري عن مفهوم الثقافة

● يقول ( محمد بن عيسى ) رئيس جمعية المحيط الاصيلية :

ـ « إن مواسم ( اصيلة ) الثقافية التي تنظمها الجمعية هي تظاهرات لإزالة عنصر الاسطورة، والسحر عن مفهوم الثقافة ، التي تلتحم بالحياة والناس في مواسم أصيلة » .

● أما الفنان ( محمد المليحي ) الذي يشارك في التنظيم للنشاطات التشكيلية فيقول :

ـ « لقد وجدنا أن انسان العالم الثالث بما في ذلك الانسان العربي المبدع الاصيل ، الذي يتطلع لعرض اعماله ، والبحث عن واضعي اختام التقدير

**عليهـا ، وجدناه مضطرا الى ان يذهب الى ( كان ) و ( باريس ) و ( سالسبورغ ) في (النمسا) او(البندقية) في ايطاليا ، او الى احد المهرجانات الدولية في الغرب الصناعي الاوربي ، ليحصل على شهادة الاستحقاق ، وورقة التقدير على اصالته .**

**ووجدنا ان انسان العالم الثالث ، وانسان العالم العربي ، المفكر والفنان والاديب لا يتوفر له ارض لقاء ، يجتمع فيها مع معاصريه ، من مفكرين ومبدعين ، ويتفاعل معهم في حوار صريح وتبادل عضوي للتجارب والابحاث ، ارض لقاء تقيم عليها نخبة من المثقفين والقلقين على غياب الممارسة ، واتصالها أفقيا مع جموع المواطنين ، لذلك فكرنا بموسم ( أصيلة ) الثقافي ، وعلى هذا الاساس يقام ويستمر كل عام ، كمحاولة ناجحة للخروج من حلبة المدن الكبرى ، والعمل في اتجاه لامركزية الوظائف الثقافية والفنية... وفتح مجال لها في المناطق الهامشية ... بعيدا عن محيط المدن الكبرى ، وجوها الخانق الساخن ، لتسترجع وظيفة الفن مقوماتها ، وخصائصها الانسانية في البحث والاستقصاء والتمعن ، وحتى تترعرع وظيفة الابداع الفني والخلق وتتسع دائرة شموليتها في انسجام وتناسق بين البيئة والانسان .**

ومن اهم الاعمال المنفذة ما صممه الفنان ( محمد المليحي ) في شارع ( ابن خلدون ) في اصيلة ، وهي عبارة عن وحدة زخرفية بسيطة تتكرر على ارضية الشارع ، أما كلفة تنفيذ هذه اللوحة ، فلا تتعدى كلفة تعبيد الشارع بالطرق المعتادة ، وسوف يقوم بعمل تصميم ينفذ في شارع ( يعقوب المنصور ) في نفس البلدة الفنان ( فريد بلكاهية ) .

ويقول الفنان ( محمد المليحي ) بأن عددا من الفنانين العرب سوف يدعى للمشاركة في تنفيذ بعض الاعمال الفنية في ( اصيلة ) .

وعلى غرار الاسواق الدولية للفنون التشكيلية المعاصرة ، اتيحت الفرصة لدور العرض المغربية ، لتقدم كل دار معرضا خاصا بها ويأمل منظمو الموسم ان تصبح هذه القاعة ، ارضا للمعارض تشارك فيها قاعات ومتاحف البلدان الاخرى .

اما اهم ما سعى اليه منظمو المهرجان هذا العام فهو استكمال تجربة كان قد بدأها في اول موسم له عام ( ١٩٧٨ ) ، وهي فتح محترفات فنية مجهزة من اجل الحفر للفنانين الشباب ، تتوفر لهم فرصة العمل ، وتتاح الفرصة ايضا لعدد من عامة الناس لاكتشاف

* * *

لقد انطلقت مواسم ( اصيلة ) الثقافية من اصلاح وترميم بيت قديم تاريخي ، وجعله مركزا لجمعية المحيط الثقافية ، ومركزا لنشاطها ، ودعت جمعية ( المحيط ) عددا من الفنانين للمشاركة في اصلاح وزخرفة هذا البيت الذي اصبح اسمه قصر الثقافة ، وكذلك بذلت الجهود لترميم وطلي سور المدينة ولا سيما الجزء المطل على المحيط ، وقامت الجمعية ، بمشاركة عدد من الشباب بطلاء الجدران في المدينة باللون الابيض .

وبعد أن نظفت المدينة ، وصار جدرانها ناصعة ، تم الاتفاق مع الفنانين المغاربة للمشاركة في تجربة تشكيلية جديدة هدفها تجميل المدينة ونقل الفن الى الشارع والى الجمهور مباشرة .

ورسموا عددا من اللوحات الجدارية على حيطان وأزقة وزنقات البلدة ، واعطت تلك اللوحات الجدارية، نظرة جديدة جمالية للقرية ، الذين تبنوا بأنفسهم هذه التعابير التشكيلية .



فريد بلكاهية اثناء طبع اللوحات .



الرسوم على جدران اصيلة .

هذا الفن ، كما تفتح المجال لعدد كبير من الفنانين المغاربة ، والعرب للعمل معا لتبادل الخبرة في الحفر والتشكيل بشكل عام .

وقد اقيمت بحدائق قصر الثقافة الافران الكهربائية والمعدات الآلية للنحت والانتاج الخزفي ، ودعم هذا المشروع في هذا الموسم بفرن تجريبي كهربائي صغير ، لتوفير سبل الدراسة في ميدان الخزف .

كما نظمت دورة خاصة من اجل تعليم فن الباتيك ، او الطباعة على القماش اشرفت عليها الفنانة ( ايرين مغابي ) ، وهي الورشة الاولى من نوعها في المغرب .

وحتى الاطفال كان لهم دور ضمن النشاطات التشكيلية في موسم اصيلة الثقافي ، فللمرة الثانية ينظم الموسم ورشا للتذوق والتعبير الفني الخاص بالاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين الخامسة والرابعة عشرة ، وذلك في محاولة لجعل هذه الاماكن مختبرا حرا مفتوحا على خصوبة الخيال ، وتقدم هذه الخبرات الجديدة في مجال ( فن الاطفال ) .

* * *

# ٥

# حول تجربة «أصيلة»

بقلم : مارايني مليحي

**قبل ثلاث سنوات ، طلب الفنان المغربي ( محمد المليحي ) وكان عضوا في مجلس قرية ( اصيلة ) المغربية ، من المجلس ان يوافق على مشروع تثقيفي وفني لتبديل المظهر العام للقرية ، ويتضمن هذا المشروع رسم لوحات على بعض جدران القرية ، وذلك بمساعدة السكان الاصليين ، الطلاب والاطفال .**

**وقد تضمن هذا المشروع انشاء محترف فني حيث يمكن تعليم رسم اللوحات والقطع المحفورة ، والمخطط حظي بموافقة بعض اعضاء المجلس ، ولم يلق تأييد الآخرين .**

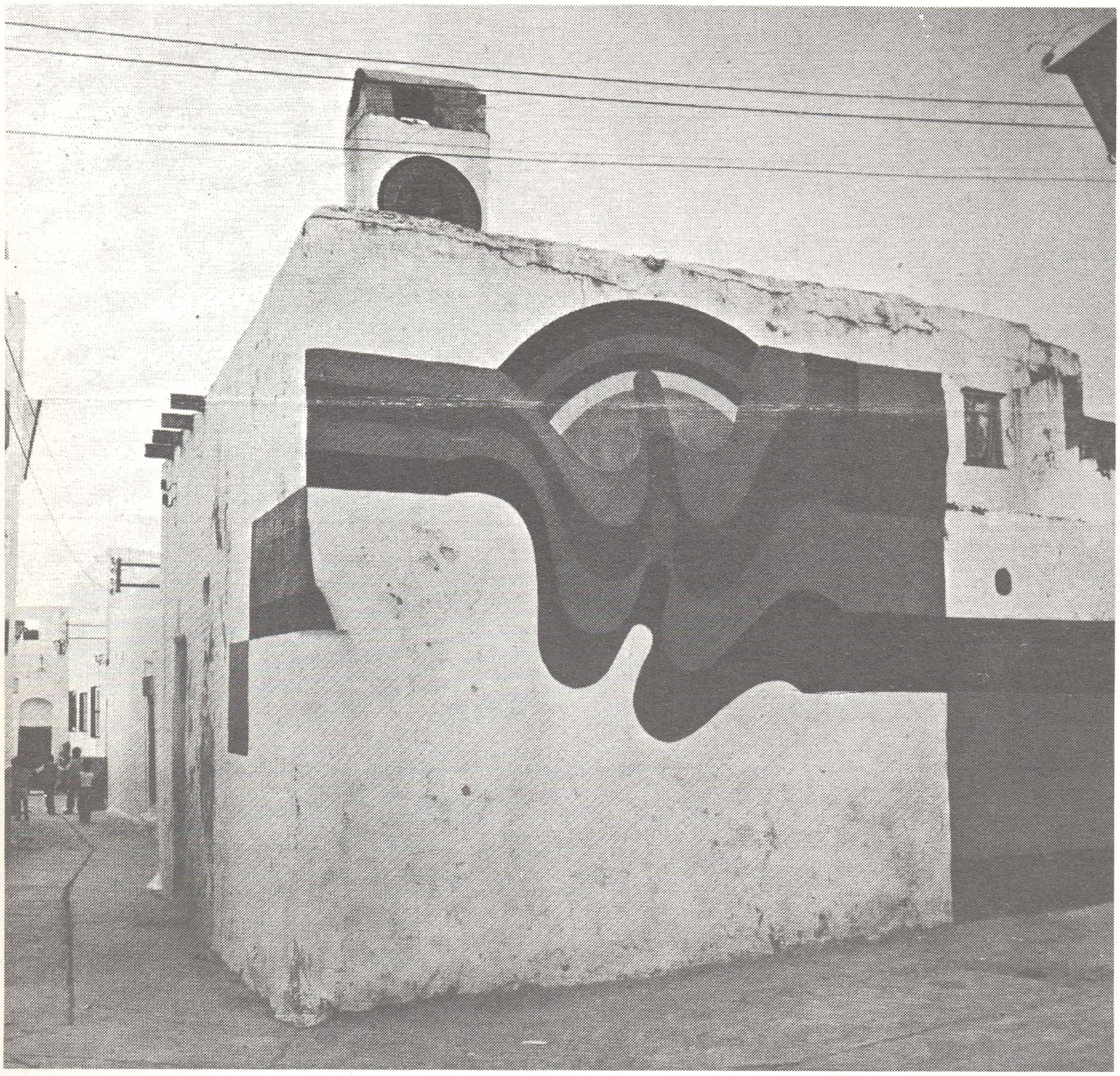
وحتى يتمكن الفنان ( محمد المليحي ) من تحقيق المشروع ، وحتى يعطي بقية الفنانين المغاربة الفرصة للمشاركة في تحقيق الهدف الاساسي للمشروع ، بعيدا عن الجو التجاري الذي يسيطر على صالات العرض الفنية ، دعا الجمعية المغربية للفنون التطبيقية للمشاركة ، وبعد عام من المناقشات وافق ( ١١ ) فنانا على المشاركة في هذا المشروع وهم :

« محمد الحامدي ، فريد بلكاهية ، عبد الرحمن رحول ، محمد القاسمي ، بلعاد ميلود ، محمد شبعة ، موسى لاذقاني ، عبد الله حريري ، سعيد عساني ، حسين ميلود ، التقى وهؤلاء الفنانون في ( ٢٩ ) نيسان عام ١٩٧٨ في قرية ( اصيلة ) ليبداوا العمل ... وما يجب علينا ان نصفه هنا هي المرحلة الاولى من هذا المشروع ... لان الايام الثلاث الاولى كانت سيئة الطقس ، لدرجة ان هذا الطقس منعهم من العمل ، وكان لهذا التأخير دوره المفيد ، لانهم وجدوا انفسهم مجبرين على البقاء مع بعضهم فترة زمنية مقهى الصيادين ، وفي المطعم ، وبحثوا بكل صدق في المشكلات التي ستواجههم ، وقال احدهم :

**ـ « هناك نوع من التناسق بدأ ينشأ بيننا ، صداقة تطورت رغم اختلاف الآراء ، والاتجاهات » .**

كان على الفنانين ان يصبروا ينتظرون السماء ، ان يتوقف انهمار المطر ، ويراقبون اتجاهات الرياح ، ينتظرون الشمس ، لتطلع عليهم ، وتطل على الجدران لتجففها ، لقد عاشوا لفترة بعيدا عن الشمس ، ضمن محترفاتهم .ونوافذها مغلقة ، حالة جعلتهم يخوضون في جدل فكري ... لا شيء يعلو على التجربة العملية ..

ان الطبيعة حولنا تفرض قوانينها سواء كانت طبيعية ، اجتماعية ، انسانية ، او تقنية محضة ، وبكلمات اخرى تقدم لنا ثقافتها الخاصة .



رسم للفنان فريد بلكاهية .

**في هذا المقام نحن مهتمون بالمظهر الخارجي لقرية اصيلة ، بيوتها ، شوارعها ، سكانها ، حياتها اليومية . وعلى الفنان ان يتلاءم ، يلائم انتاجه مع الطبيعة ، والجو المحيط به ، مع ان التجربة قد يرحب البعض بها ، وقد لا يوافق عليها الآخرون .**

**لقد توصل الفنانون الى رؤية البلدة بعيون قلقة على جمالها ، وكيف يستطيع الانسان تجنب الافكار الرومانتيكية ، والفلكلورية والنظرية والشخصية المعاصرة ، حين ينظر الى الاشياء من وجهة نظر الفنان ؟!**

ان الاسئلة التي طرحت كانت عديدة ، وكان لها اجوبة هي نتيجة الخوف ، والحدس التي تقدمها لنا الاعمال الفنية ، للفنانين .

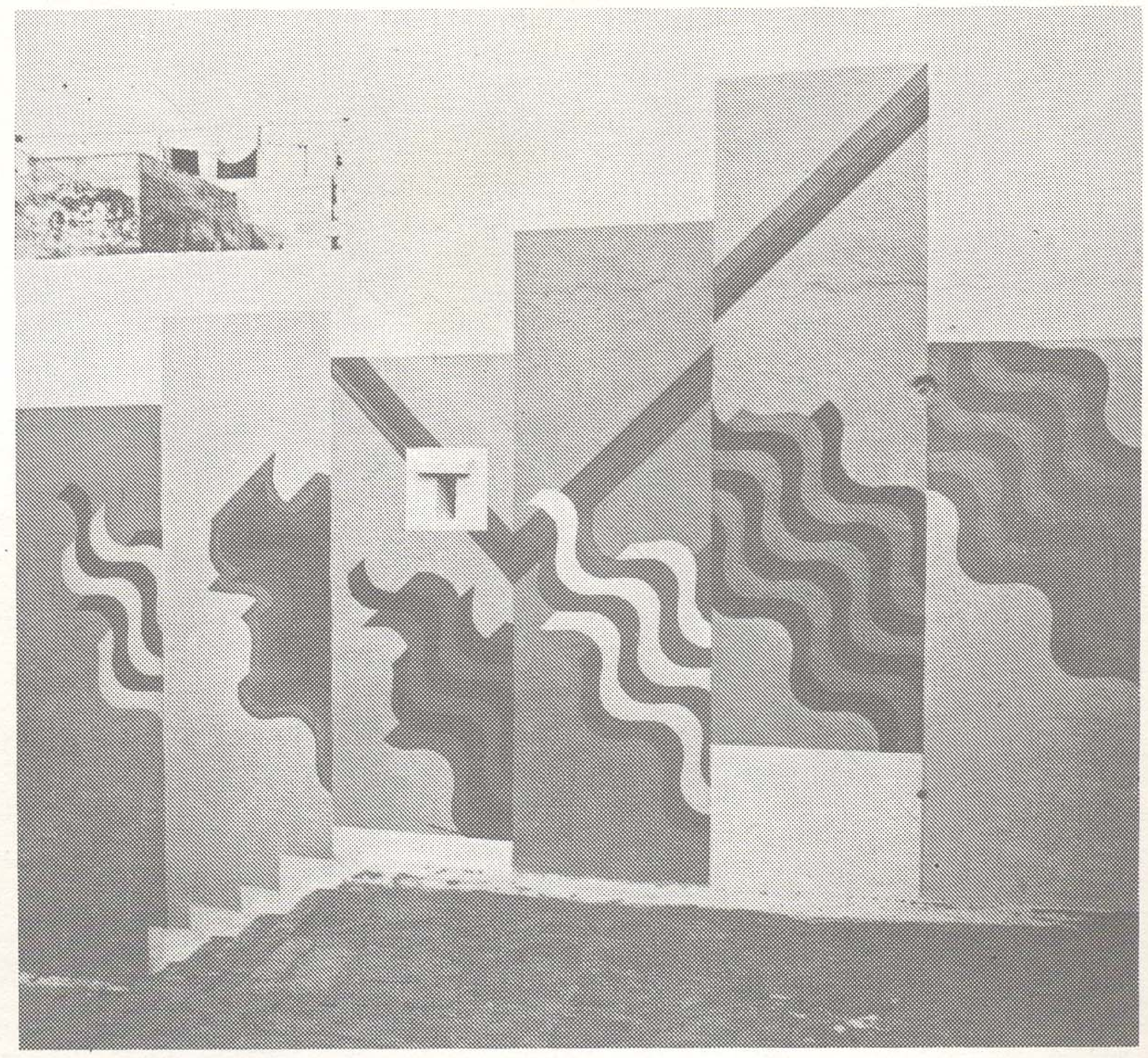
ولكن الهدف الاساسي ، والهام جدا والغاية المباشرة كانت ... تتلخص في كلمة واحدة ... هل هذه التجربة ستكون شيئا ثقافيا بالمعنى الدقيق ؟! بدون الاخذ بعين الاعتبار للافكار الفلسفية والحماسة ، يجب ان يقال بأن الفنان يعمل بلا هدف مادي ، في مدينة صغيرة .. حيث الابعاد الثقافية .. لم تعد موجودة ، في السنوات الاخيرة ، وبالنسبة لاعادة تنظيم الثقافة في المدينة ، التي تركت مهملة ومبعدة .

**قالت امرأة لي مثلا :**

**ـ « ربما كان جاري لا يريد العودة ، يرفض الجدار ، حين يراه مزينا بألوان جميلة » .**

**وأحد الفنانين اضاف :**

**ـ « يأمل الانسان ان الاطفال المجاورين ، لن**



محمد المليحي على جدار اصيلة

يستخدموا هذه الزاوية المحددة ليلعبوا بها » .

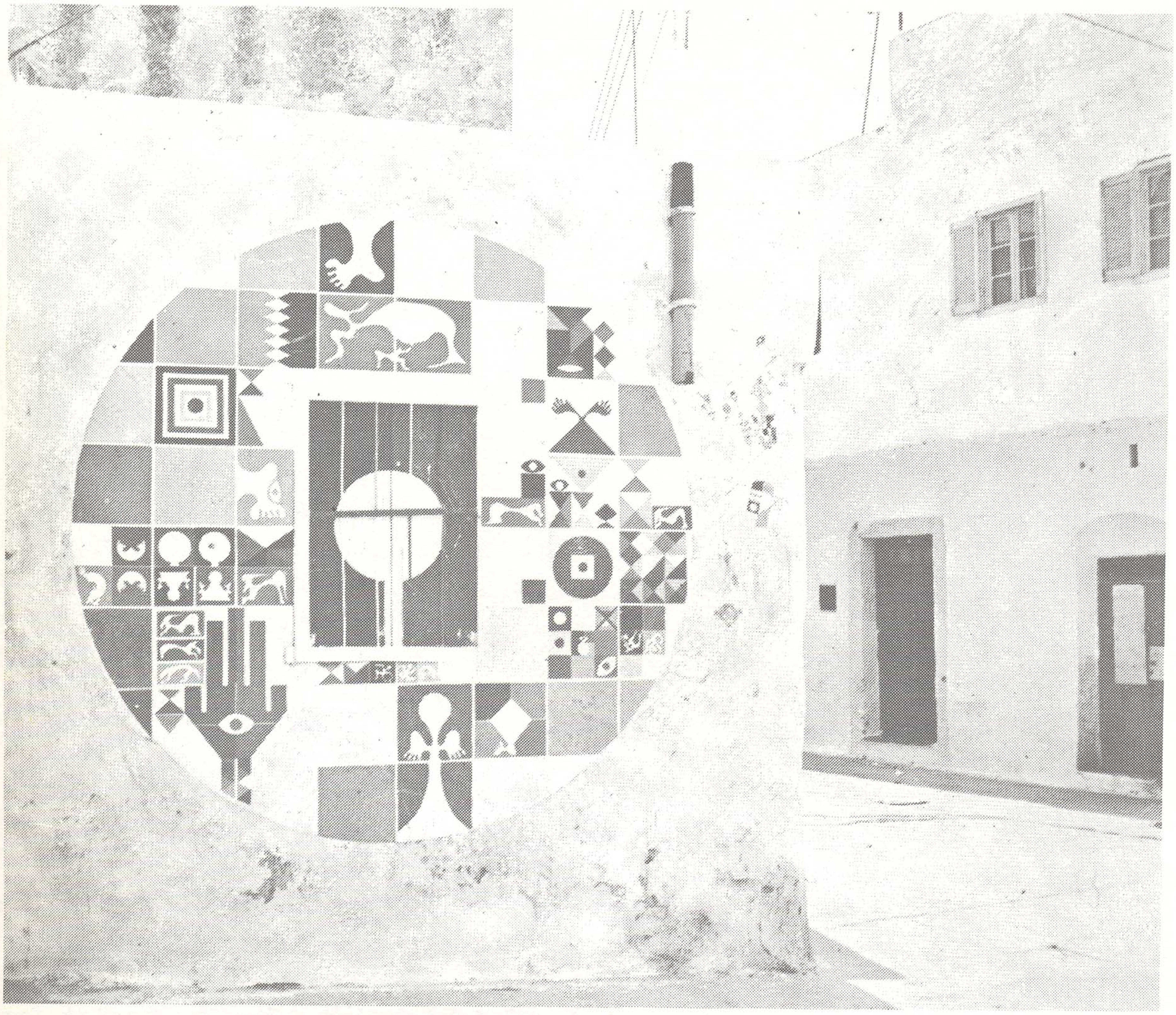
كان احد اهم الموضوعات التي بحثها الفنانون ، قبل البدء بالعمل ، كان طبيعة العمل الجماعي ، والى أي حد سوف يتوقف العامل الشخصي ، او سوف يبعد من اجل .. العمل الثقافي الجماعي . لقد شعر بعض الفنانين ، بأن العمل الجماعي ، يتطلب جهدا جماعيا ، لرسم الجدران في النقطة الملائمة ، وآخرون شعروا أن مثل هذا الجهد المشترك ... كان مثاليا ويصعب ان يوضع موضع التنفيذ ، ذلك لان كل فنان ـ بعد كل ذلك ـ له اسلوبه الخاص ، ومرحلة تطوره ، وان من العبث تصور ... انه بالامكان تجاهل الفرديات الفنية ، من اجل هدف خيالي .. هناك آخرون فكروا ان الجهد يجب ان يكون جماعيا ... وعلى علاقة بما سيقدم في العمل الجداري ، لان الرسم امام الناس ، بهدف أن يؤثر عليهم هذا العمل الذي ينجزه أمامهم ، لذلك يجب ان يكون هذا العمل الفني تعاونيا ، ويمكن ان يكون تعاونيا اذا تم بناء على مناقشة مع الطلبة ، والتلاميذ المهتمين بالرسم والفنون التطبيقية ، ويجب المناقشة مع السكان الذين يهمهم البرنامج لتطوير البيئة ورفع تذوق الجمهور .

لقد تمت الموافقة على ان المشروع ، ولم يقتصر التنفيذ على الذهاب الى ( اصيلة ) للرسم في الهواء الطلق بل تطلب المشروع دراسة لهذه التجربة بكل ابعادها الاجتماعية ، من اجل حماية ( البلدة ) من التأثيرات التي سوف تتبع قدوم السياح الذين سوف يأتون فيما بعد .

ان القسم الاول من المشروع ، الذي تحدثنا عنه في هذه الدراسة قد تم تنفيذه مابين ٢ ايار و٨ منه ، عام ( ١٩٧٨ ) ، وكان من الضروري قبل اتمام المشروع ان يتم الوصول الى نهاية للنقاش حول الجداريات التي سوف تصور ، لقد تمت عملية الاختيار بالتعاون مع سكان القرية ، وتم عقد اجتماع بالتعاون مع مجلس المدينة ، لتأمين المستلزمات ، والبلدية لم تكن تملك كل الاشياء الضرورية فقام السكان بتأمين الباقي .

كان الطقس باردا ، والريح شديدة عاصفة ، وكانت السماء ممتلئة بالغيوم ، والقد امطرت مرات عديدة ، وعلى الرغم من كل ذلك ، بدأ العمل ، وبدأ الفنانون يحفرون الجدران التي سوف يرسمون عليها ، وبدأوا يعدون الدراسات اللازمة لذلك بالقلم .

**وكان الجمهور المهتم يراقب تجربة جديدة فريدة من نوعها في بلادنا ، وكان ينتقل من جدار الى اخر في الشوارع في قرية ( اصيلة ) ، يراقب تطور عملهم وكنا نراقب ردود فعل الناس على هذا المشروع ، بعض الاشخاص توقفوا لحظة ليبدو ملاحظة ، ومع ان اكثرية الناظرين كانوا من الاطفال ، لكن عددا من النسوة والرجال الكبار بدأوا بالاهتمام ، وكنت اراقب انفعالات الناس المحليين الذين كانوا ينظرون ويقدمون الشاي للفنانين ، ويتوقعون ان يساعدوهم بحفظ ادوات الفنانين في الليل عندهم .**



إحدى رسوم ميلود الابيض

ان مالك البيت الذي رسم عليه الفنان ( الحامدي) دعاه الى تناول الشاي ، وتحدث معه طالبا منه رسم ( الباب ) مثل بقية الجدران . وامرأة اخرى كانت تتطلع من خلف الباب ، الى عمل ( مولود ) امام منزلها، ولكنها ... في اليوم التالي ، خرجت وطلبت منه ان يرسم عدة تصاميم جميلة حول الخمسة التي رسمها على الجدار الذي كان لسيدي ( مبارك ) .

وفنانون اخرون ، كان عندهم قصصا اخرى عن ردود الفعل ليروها امامنا .

لقد كان ذلك كله عميق التأثير على الفنانين ، مع انهم دهشوا لردود فعل الجمهور ، لكنهم شعروا بأن هذه التجربة ضرورية لهم .

لقد قالوا لنا :

**ـ « ان الشعور بالتجاوب والتعاطف قد تحققت بيننا وبين الناس المحلين ....**

**لكن اذا كان عملنا مخيبا للامال من الناحية الفنية فان شيئا واحدا مؤكدا ، وهو اننا قد تعلمنا الكثير من اننا عرفنا ماذا يريد الجمهور الواسع من الفن ، وليس الجمهور الذي يأتي الى صالة العرض ، ....**

**لقد عملنا ، دون ان نتوقع ان يدفع لنا ثمن مانفعل من اجل هدف اسمى ، ونحن تعلمنا من ذلك ان نكون اقل انانية ، واقل عزلة ، وابعد عن ان نؤخذ بأفكار نظرية .**

**ولكن كيف كانت ردود فعل اهل ( اصيلة ) على هذه التجربة ، في الايام التي تلت التجربة ؟ !**

**يجب على الصحافيين الا يتركوا هذه التجربة في هذه المرحلة يجب علينا متابعتها ، ومتابعة الحوار مع السكان والفنانين انفسهم » .**

# حوار مع الفنان محمّد المليحي (١)

٦

**محمد المليحي فنان تشكيلي مغربي معروف بين الفنانين التشكيليين العرب ، يرأس الجمعية المغربية للفنون التشكيلية ، وكان أحد المشرفين على مهرجان ( أصيلة ) الثقافي ، ولا سيما في الفنون التشكيلية التي احتلت مكانا مرموقا ضمن المهرجان .**

□ لأنك من الفنانين البارزين في الحركة التشكيلية في المغرب ؟ نأمل أن تعرفنا بهذه الحركة ؟

**ـ الحركة التشكيلية المغربية جديدة وميتة ؟ تتكون في فنانين لهم بعض الميزات، كالجرأة في الاختيار، ضمن واقع يقف ضد الفن وهؤلاء الطريق الصعب ، الرسم أو التصوير وأغلبهم من أبناء الطبقتين المتوسطة والفقيرة ، حيث يرغب آباءهم بأن يكونوا مهندسين ، او أطباء ... ومن المستحيل تقريبا أن يوجد في الوسط البرجوازي الفني ، شاب يتجه الى الفن ، كل ذلك جعل أغلب الفنانين المغاربة لا يتمون دراساتهم الجامعية ، أو المدرسية ، وهذا بحد ذاته شيء مهم اذا اعتبرنا أن العالم المعاصر يعيش أزمة تكوين ، لان الجامعة أو المدرسة ، لم تدفع الانسان الى السعادة ، بل الى التخبط في مجموعة من المشاكل العقلانية ، والاجتماعية .**

**وهؤلاء الفنانين ، وخصوصا الذين هم في نفس جيلي، يتميزون بهذه الصفة ، صفة الصراع مع المجتمع ، ورفض المظهر المدرسي البرجوازي ، المدرسي ، هذا الشيء جعل للفن التشكيلي في المغرب مرفوضا ، والفن المغربي في حد ذاته لا يعجب الآخرون لانه يسير في طريق يخالف ما ينتظره الجمهور من فنان تشكيلي ، الانسان العادي ينتظر عطاءات يفهمها ويقتنع بها .**

□ الى أي مدى تتأثر الحركة التشكيلية المغربية بالفن الشعبي والتراث العربي ، وبالمدارس الغربية ؟

**ـ التأثير الغربي ، يبرز في الشكل الفني ، لان المغرب قريب من الغرب ، ولكثرة الاحتكاك مع الغرب، مما جعل العقدة من الغرب أكثر منها في المشرق ، وخصوصا في المغرب ، فضلوا الاخذ عن المغرب فنيا .**

**كان هناك نوع من الأبوية في الاكاديمية الايطالية، وهذا الموقف هو موقف فاشي ، الاساتذة الذين يدرسون في الاكاديمية ( ١٩٥٤ ـ ١٩٥٦ ) عينوا في المعهد أيام موسوليني . وهذا يفسر عدم اقبال الشباب الايطالي على المعاهد ، لكن الاكاديمية كانت تغص بالفنانين العرب المشارقة ، الذين كانوا بعيدين عن التغييرات التي حدثت في أوربا بعد الحرب العالمية الثانية .**

وهؤلاء الفنانين ، حين عادوا الى بلادهم أصبحوا رواد الحركة الفنية التشكيلية ، أما الفنانين المغاربة الذين عاشوا التجربة في بلادهم ، وعانوا الاضطهاد الاستعماري بشكل مباشر ، ومن ذهب منهم الى ( فرانسا ) و ( ايطاليا ) و ( اسبانيا ) ، كانت أمامهم عدة امكانات لاختيار التجمعات الفنية التي كانت تملك رؤية تقدمية غير فاشية ، وهذا أتاح الفرصة أمام المغاربة ليتعرفوا على الوجوه الطليعية في الغرب ، ولما عادوا الى الوطن حملوا معهم هذه الوسائل ، ولكن رجعنا نبحث عن ( المضمون ) في بلادنا . لان الغرب الذي سيطرت عليه الآلة ، والتقنية ، بدأ فنانوه يبحثون عن أصالتهم بالرجوع الى الانسان .

**العرب ... هم أولى بالاحتفاظ بتراثهم بأصالتهم، لانهم لا يعانون المشاكل التي يعاني الغرب منها .**

**وهذا لا يعني رفض الغرب ، بل أن نعرف ما نرفضه ، وما نقبله منه .**

---

(١) اجرى هذا الحوار ، الزميل كنعان فهد في ( أصيلة ) .



اثناء تنفيذ اللوحات

ان الوجه المهم في الحركة الفنية المغربية ، هل قبل كل شيء ، هي كونها حركة ثقافية ، قبل أن تكون حركة تجارية ، وثمة ظاهرة أخرى ، تتلخص في أن أغلبية الفنانين المغاربة يعيشون الآن في المغرب ولم يهاجروا الا بنسبة ضئيلة ، وهذا يعني أن هناك انسجاما بينهم وبين مجتمعهم ، ولا يعانون من الغربة، أو الضيق الذي جعل عددا من الفنانين المشارقة يهاجرون ، ..

أما ما يتعلق بتأثر الفن المغربي بالفن الشعبي والتراث فيستحيل تبيان كيفية انسجام الفن التشكيلي المغربي مع الفن الشعبي اننا نعتبره ممارسة فنية للانسان الموجود في شمال أفريقيا العربي .

□ كيف تقوم الحركة التشكيلية العربية المعاصرة، وأين تضعها كحركة الفن التشكيلي العالمي المعاصر ؟ !

ـ الحركة العربية التشكيلية المعاصرة جيدة ، ولكن من المؤسف عدم وجود تجمع عملي حقيقي يضم الفنانين العرب ، لقد كان موسم أصيلة الثقافي ، مشروعا لضم هؤلاء الفنانين في أعمال ومناقشات جماعية .

اننا مازلنا في فترة التأمل في الوطن العربي ، ومع ذلك بدأ العالم الغربي ينتبه ، ويتفتح على أعمال الفنانين العرب ولا شك أن لدينا فنانين مبدعين ، ينتجون أعمالا رائعة غير خطابية وقد لفتت أنظار النقاد في الغرب .

اننا نعيش التناقض أكثر من الغربيين ، حتى على مستوى التعبير ... عندما قرأ الغربيون الشعر العربي المعاصر قالوا عنه بأنه سيريالي ، واعتبروه نسخة عن الحركات الاوربية الادبية والشعرية ... اذ نظروا اليه من وجهة نظرهم ، لكنهم الآن بدأوا ينظرون اليه على أنه تعبير عن الشخصية العربية ، فالعربي مهاجر ـ فكريا ـ عبر الزمان .

هذه ملاحظة يمكن أن ننتبه اليها ، فمن الضروري، الا نقوم الفن التشكيلي العربي من وجهة نظر المدارس الاوربية التشكيلية .

وعلى الفنانين التشكيليين العرب أخيرا أن يتخذوا موقفا ، أن يضحوا بقسط من الزمن لاعادة بناء ثقافتهم عن الماضي والتراث ، لان الفنان العربي الذي نراه اليوم مهاجرا ، يبدع خارج بلاده ، وهي تعاني تخلفا ثقافيا وروحيا ، ولا يجوز للفنان الادعاء بأن أعماله تلقى الرواج والربح والتقدير في ( ميونيخ ) و ( باريس ) مثلا بعيدا عن بلاده .

# حوار مع ماريانى مليحي

٧

المغرب أصيلة : من كنعان فهد

خلال موسم أصيلة الثقافي ، التقيت بالناقدة التشكيلية ( ماريانى مليحي ) التي تشرف على ( ورش التذوق الفني ) ، للاطفال ، وقد لفتت نظري هذه التجربة الفريدة من نوعها ، واستحوذ انتاجهم على اهتمامي ، لقد رأيت الاطفال يرسمون بمتعة ويعبرون عما يجول في أفكارهم ورؤسهم .

وكنت آمل أن تستحوذ التجربة على اهتمام المدارس والتشكيليين فتعمم كطريقة تربوية فنية ، هدفها تنمية التذوق الفني لدى الطفل ، وتغذية مواجهم المتفتحة ، والسيدة ( توني مارايني ) تخرجت من جامعة ( سميث ) كاستاذة في تاريخ الفن ، وسبق لها أن درست في مدرسة الفنون الجميلة في المغرب ، وتعلم ( رسم ) الآن في احدى المدارس ، وفي مستشفى الاطفال ، بالاضافة لكونها رسامة وروائية .

**ـ علمت أنك تشرفين على ورشاة التذوق الفني للاطفال ماهو هدف هذه التجربة**

● بدأت التجربة عام ( ١٩٧٩ ) في الموسم الثقافي ، ولم تكن دروسا فنية ، وانما هي طريقة لاعطاء الثقة للطفل بنفسه ،ليستطيع التعبير عن شخصيته ورؤيته،

والهدف من التجربة تطبق نظرية تربوية هدفها الكشف عن قوة الخلق لدى الطفل ، وهذه التجربة تقود الى خصوصية ، تعمل على التأكيد على أن الطفل يملك امكانيات قوية لتثبيت شخصيته واعطائه فرصة لكي يعبر عن نفسه ، ويهرب من القمع المدرسي والعائلي الذي يعيش فيه يوميا ، في البيت والشارع والمدرسة ، لا يوجد من يعترف للطفل تجربته ورسالته .

لذلك ، فالورشات الفنية ، تعمل على التقليل من الالم الذي يعاني الطفل منه ضمن عالم الكبار ، حيث يفرضون عليه الكثيرين الحدود التي تجعل الكثير من الرغبات محرمة ، وممنوعة . وهذا يؤدي الى كبت الطفل واخفاء ذكائه وهواياته ، والى تبديد طاقات الخلق والابداع عنده .

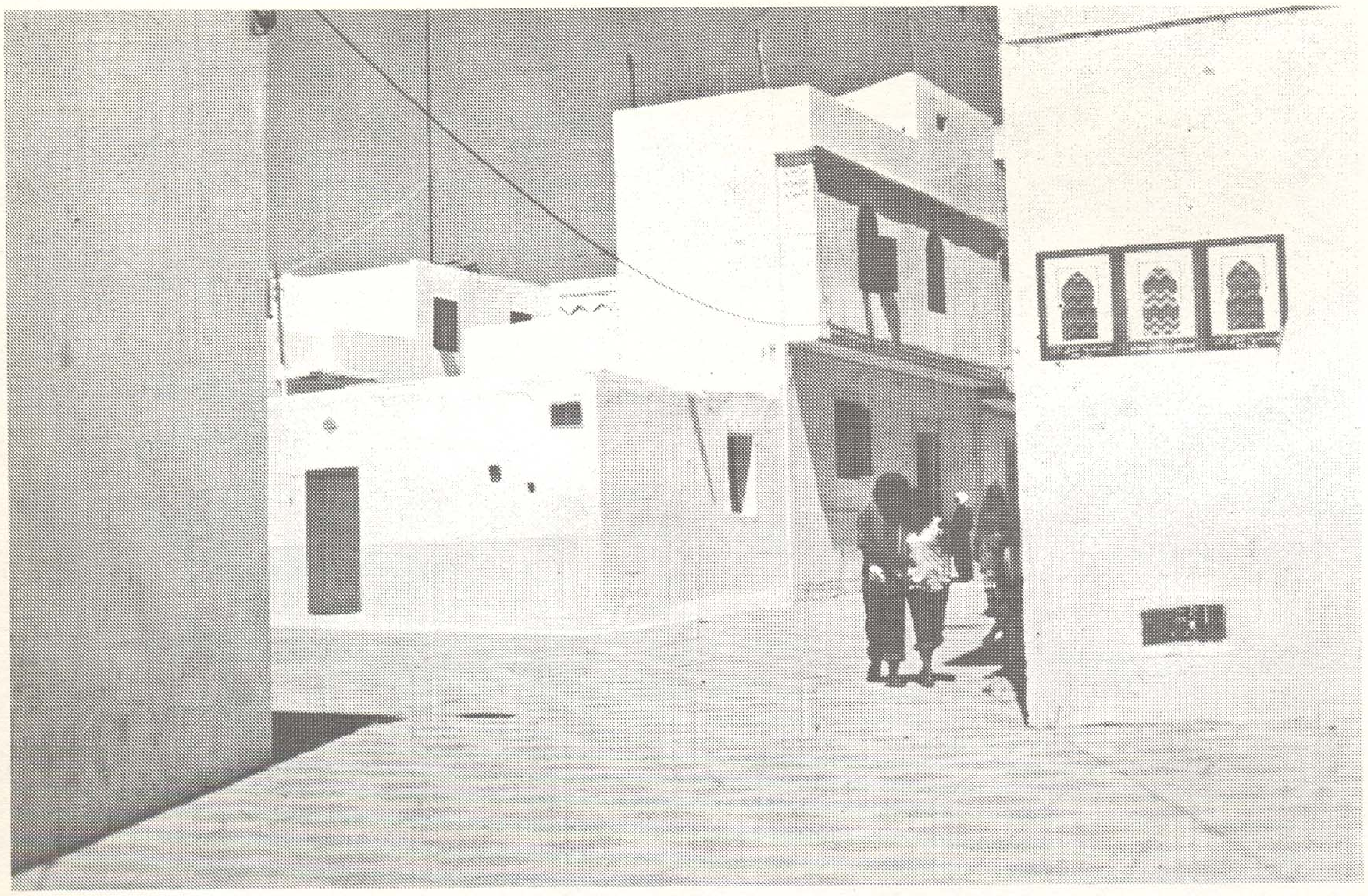
وفي العالم الثالث والدول النامية ،تتحدث البرامج التنموية عن خطط التنمية والتطوير لميادين الصناعة ، بالاقتصاد ، وتنسى الخطط الاطفال ، ولكن يجب ان تجف تأطير الطفل ، أي الا نربيه على أفكار الكبار .

ولتطوير مستوى التذوق الفني عند الكبار ،علينا اتاحة الفرصة لهم ليتناولوا جميع طرق التعبيرالفني، وانطلاقا من هذا الموقف ، فان الآمال تزداد بامكانية تغيير الانسان ، ان المدرسة الموجودة الآن في الاقطار التي يبلغ سكانها الكبار في أبويتهم وترسيخ هيمنتها دائما ، سوف تعاني كثيرا في تنشئة ، جيل متفتح الذهن متحرر النفس والعقل ، والاغرب من ذلك أن التعليم يكرس عملية ترسيخ أبوية الكبار على الجيل .

**ـ الى أي مدى تقدرين نجاح التجربة مقارنة مع الوسائل المدرسية ، في هذا المجال ؟!**

● اتمنى أن تكون التجربة مثالا ، حيث رأيت الاطفال يعبرون ، عن أفكارهم وتصوراتهم ، بحرية وابداع ولكنني سوف اعطيك مثال آخر : هو تجربة تمت في ( البيضاء ) قام بها أطفال ضمن اطار المدرسة خلال ثلاثة سنوات ، لقد كان بعض الطلبة يعانون مشاكل نفسية حادة ، ولكن من خلال تجربة المرسم استطاعوا التعبير عن أنفسهم ، ويتخلوا من عقدهم النفسية وأن يكونوا الاوائل في دراساتهم ، فيما فشلوا في التعبير عن أنفسهم ضمن قاعة الدرس ، لقد كان بالامكان مقارنة مستويات الابداع قبل التجربة وبعدها .

ـ ماهو عدد الاطفال في هذه الورش ؟



شارع ابن خلدون صمم
ارضيته الفنان محمد المليحي

● في هذا العام بلغ العدد /٢٠٠/ طفل تتراوح أعمارهم بين ٦ - ١٧ سنة ، و( ٨٠٪ ) منهم هم اطفال بلدة أصيلة نفسها ، انجزوا /٥٠٠/ عمل فني ، من رسم وأشغال يدوية ، ونحت ، وسيراميك ، ومن هذا العدد أنجز بعض الاطفال ولاول مرة في حياتهم أعمالا في الحفر على الزنك ، كما انجز أربعة منهم ملصقا جداريا ، في ورشة الاعلان .

**● هل تعتقدون أن تربية الاطفال على التذوق الفني هي احدى وسائل تعميم الفن، وتقريب فهمه للجماهير،**

- التوصيل أو تقريب الفن من الجماهير ، كأن الجماهير شيء جامد يتلقى ، هذه الموضوعة تتضمن خطأين :

أولهما هو تقييد الفنان ، والثاني هو الجهل أن الجماهير لا تمتلك حساسية للفن . من هذه الجماهير تبرز كل الافكار ومنها يبرز كل المبدعين والفنانين ، الجمهور على عكس مايظن كثيرون من الفنانين والنقاد والمثقفين هو القادر على فهم الافكار حتى ولو كانت فلسفية .

أنا أرفض الموقف الابوي الذي يطرحه كثيرون من المثقفين ، وهو ضرورة اضطلاعهم بمهمة توعية وتعبئة الجماهير ، أو لايثق بقدرة أحاسيسهم على فهم أشياء في العمل الفني بالطبع كما حدثتك في هذا الموقف نطلق من رغبة بالعمل ونفسح المجال القوي الابداع والخلق الكامنة أن تنطلق في نفوسهم وأن تنمو ، فما بالك بالجمهور - هل يحتاج الى وصاية .. وأبوية من المثقفين .



فنانة تعمل باحدى اللوحات .